Poiésis

14

VIDA DA CRÍTICA

Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte-UFF

Ano 10 - Dezembro de 2009

Editorial

6 - Revista Poiésis, n 14, p. 7-8, Dez. de 2009

Dessa vez a Poiésis traz "Vida da Crítica", dossiê organizado pela socióloga Glaucia Villas Bôas, editora convidada deste número. Em continuidade com suas pesquisas, que incluem percursos e escolhas de atores sociais envolvidos com a arte, aponta-nos a crítica como fenômeno social sem o qual a arte e muitas de suas transformações não podem ser compreendidas. No caso da arte brasileira – se bem que, fica claro, não apenas para ela – Mário Pedrosa foi agente fundamental, por meio de quem a própria crítica é constituída como atividade norteadora e, ao mesmo tempo, mesclada com práticas as mais distintas da vida social. No conjunto apresentado por Villas Bôas, as investigações de três jovens pesquisadores – Sabrina Parracho Sant'Anna, Marcelo Mari e Pedro Erber – trazem à luz dimensões muito diferentes da formação e atuação de Mário Pedrosa, esclarecendo certas determinações de sua trajetória, das interferências que provocou na obra dos artistas com os quais conviveu, no destino de instituições, no trabalho de outros críticos atuantes em nossos dias e junto a muitos outros atores sociais.

O número 14 da Poiésis traz também outros dez artigos, dez diferentes reflexões sobre a arte que nos levam a novas ideias e perguntas. Em todas as direções apontadas pelos autores, nas análises e dados que apresentam, encontramos inquietações que sugerem a pesquisa criativa no lugar da aplicação reverente de teorias já assentadas. Talvez por isso, deparamo-nos com questões que, geradas no exame de uma tradição artística específica, como, por exemplo, a poesia, desdobram-se por artes "outras" como as visuais, e vice-versa. Ao lado da correspondência que essa inquietação, essa falta de pouso fixo, tem com a experiência de artistas contemporâneos, está o desejo de interlocução interdisciplinar que na universidade buscamos – agora por dentro, por assim dizer, dos objetos enfocados. Estão reunidos nesta seção os ensaios de Claudio Alexandre de Barros Teixeira, Marcílio de Souza Vieira, Nelson Maravalhas Junior, Kelvin dos Santos Falcão Klein, Rodrigo Cazes Costa, Leila Maria Da Silva Barboza, Fernando Gerheim, Odair José Moreira da Silva – autores que trazem contribuições para compreendermos o leque ampliado da arte no mundo contemporâneo.

Laura Erber – poeta, cineasta e artista visual – nos brinda com "Tango", arte visual, poesia visual, visualidade feita para quebrar com ouvidos e movimentos fixados na *Página do Artista*, e soltos e completos no DVD que acompanha esta edição.

Na seção *Conexão Internacional*, a antropóloga mexicana Ana Rosas Mantecón, com "¿Que és el público? / O que é o público?", faz um balanço da literatura voltada para o público dos chamados bens culturais, avaliando as principais contribuições, situando as principais questões e sugerindo novas interpretações dessa ponta da arte e da cultura por vezes esquecida, por vezes reduzida a itens de um circuito de comunicação que carece de vida. Ao lado desse artigo, em "Arte em observação" Lígia Dabul reflete acerca do público por meio de resultados de estudo etnográfico sobre suas práticas de contato com obras em exposições de arte.

Em "Pode existir uma teoria antropológica da arte visual?" – versão para o português realizada pelo poeta e tradutor Paulo Henriques Britto – acompanhamos os argumentos de Alfred Gell (1945-1997), antropólogo inglês, a respeito de novas possibilidades de concebermos objetos artísticos tratando-os como atores nos contextos das relações sociais que agenciam e às quais estão vinculados.

Como tem feito noutros números, a Poiésis traz resenhas – as de Patrícia Reinheimer, Beatriz Pimenta e Rodrigo Rangel – que convidam para o contato e a reflexão sobre livros e eventos artisticos recentes. E, finalmente, oferecemos aos leitores *O corpo do poema*, avulso que agora registra "Ninguém", uma transposição que a poeta Virna Teixeira conduz com obra do artista plástico Leonilson (1957-1993).

Contamos, como sempre, para que a Poiésis chegue ao leitor, com a colaboração de diversas pessoas e instituições. Agradecemos em especial à família de Leonilson pela autorização de uso de imagem de sua obra "Ninguém". Somos gratos ainda à antropóloga Santuza Cambraia Naves, a quem recorremos para a publicação do texto traduzido de Alfred Gell.

Luciano Vinhosa & Lígia Dabul
Editores

Vida da crítica: percursos de Mário Pedrosa

*Glaucia Villas Bôas**

A editora convidada descreve as razões e a relevância da reflexão sobre a vida da crítica de arte enfocando a trajetória e a repercussão do trabalho de Mário Pedrosa para o campo das artes plásticas, especialmente no Brasil.

Crítica de arte, Mário Pedrosa, artes plásticas, concretismo

Que motivos levam hoje a se organizar um dossiê sobre a crítica de arte, cujo foco é Mário Pedrosa? Em tempo de profundo descrédito da crítica, vale perguntar pela relevância desse conjunto de três artigos de autoria de Sabrina Parracho Sant´Anna, Marcelo Mari e Pedro Erber, publicados nesta edição da Revista Poiésis.

Indissociável dos objetos privilegiados de sua reflexão, a crítica de arte foi definida como forma de ajuizamento, voltada para a diferenciação das obras. Não faltou quem a considerasse altamente válida para a distinção da variabilidade das obras de arte, mas houve também quem insistisse na sua natureza indeterminada e não conclusiva. Herdeiros de Kant e entusiastas da crítica, os românticos alemães sabiam, como nos conta Walter Benjamin, da inevitável insuficiência e imperfeição de seus esforços.

Porém, apesar da consciência de seus limites, a crítica foi vista como uma modalidade de censura, sentença que separa o joio do trigo. Albert Dresdner, ao escrever a gênese da crítica de arte no início do século XX, enfatiza o poder da crítica de arte, comparando-o ao poder da crítica literária. Na literatura, os autores podem recorrer a seu público em busca de um veredito, devido ao número de exemplares de suas obras, ainda que a crítica não tenha sido receptiva. Mas a pintura e a escultura, diz o historiador, são peças únicas que não vêm ao público, mas esperam que o público as procure. Neste caso a crítica tem tamanho poder que sem exagero pode-se afirmar que decide o destino de um artista (Albert Dresdner, 2005/ 25).

*Glaucia Villas Bôas é professora do Departamento de Sociologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Publicou entre outros, Mudança Provocada (FGV, 2006) e Vocação das Ciências Sociais 1945/1966 (Ed. Biblioteca Nacional, 2007). Atualmente coordena projeto de pesquisa sobre o campo artístico carioca no Núcleo de Pesquisa em Sociologia da Cultura/IFCS com apoio do CNPq e da Faperj.

Contudo, o cerne do julgamento do "fim" da crítica de arte, propalado atualmente, não me parece ser nem a sua definição como forma de juízo e atribuição de sentido, tampouco o seu poder de legislar sobre o destino das obras e dos artistas. Voltemos aos motivos da organização do dossiê *Vida da crítica: o percurso de Mário Pedrosa*.

A justificativa para tal empreendimento remete-se ao programa de pesquisa no campo da sociologia da arte, desenvolvido no Núcleo de Pesquisa em Sociologia da Cultura da UFRJ, que busca recuperar a história das mudanças ocorridas em meados do século passado no campo artístico carioca, ressaltando as relações entre professores, diretores de museu, galeristas, críticos e artistas plásticos, protagonistas do segundo programa estético do modernismo brasileiro, fundado na recusa do figurativismo e reconhecimento da arte concreta.

É notável naquele período o papel da critica de arte na definição de posições relativas às diversas tendências da arte e à adoção de novos instrumentos conceituais para o exercício crítico. Veiculada através de jornais matutinos e vespertinos, a crítica provocava contendas e discussões delimitando as polêmicas entre acadêmicos e modernos, modernos abstracionistas, informais, construtivistas. Ainda não se concluiu trabalho que evidencie a contribuição fundamental dos críticos de arte ao espaço e autonomia que as artes plásticas ganharam na cidade do Rio de Janeiro.

Ora, a pesquisa acima referida, permitiu ver com clareza que a discussão atual questiona o papel da crítica de arte mostrando que tem hoje lugar irrelevante quando não está prestes a acabar. O fim da crítica, medido pela diminuição de sua quantidade e espaço nos jornais e periódicos impressos, o valor atribuído à curadoria que cria a identidade do artista e o aproxima de um público desejável, a dificuldade em conceituar o que é arte (Vera Zolberg, 1997) e a quebra das normas que definiam uma obra de arte em favor de um mundo de "peritos" responsáveis pela consagração do artista no mercado (Moulin, 2007) são argumentos presentes no dia a dia dos debates sobre arte.

Ainda assim, a crítica de arte continua. Encontra outros suportes mediáticos e se faz traduzir em teses e pesquisas universitárias. Alguns saem em sua defesa argumentando que o juízo e a faculdade de discernimento são importantes para a promoção de um debate pluralista e um diálogo profícuo com a obra de arte, a exemplo de Luiz Camillo Osório, que considera a crítica uma garantia contra a desorientação "A crítica é a salvaguarda da desorientação" (2005/ 12).

Capa do livro de Mário Pedrosa
Pedrosa, M. (1952). Panorama da pintura moderna.
Rio de Janeiro: Ministério da educação e Saúde.

Ao se observar este quadro de discussões, considerou-se a possibilidade de nele inscrever outras ponderações de caráter histórico-sociológico, com o objetivo de ampliar o conhecimento e os debates. E aqui entra a escolha de Mário Pedrosa. Vida da crítica sim, mas por que Pedrosa? Mário Pedrosa é figura central na inauguração do segundo programa estético modernista no Brasil cujo objetivo era a troca dos retratos do Brasil pela busca de formas concretas. Ao mesmo tempo em que renova o instrumental da critica de arte brasileira, participando ativamente do debate na esfera pública, Mário Pedrosa exerce fascínio, influencia e orienta artistas plásticos muito jovens, ao voltar do exílio nos Estados Unidos em 1945. Neste sentido, podemos lembrar de Ivan Serpa, Almir Mavignier, Abraham Palatnik, e mais tarde Lygia Pape, Lygia Clark e Helio Oiticica.

Contudo, Mário Pedrosa foi e ainda é um personagem que gera controvérsias. Militante político de esquerda, adotou uma posição vigorosa contra o engajamento da arte na política. Os acervos com documentação sobre sua trajetória, assim como os escritos sobre Pedrosa, encontram-se notadamente separados por esse viés: ora se trata do Mário Pedrosa militante

de esquerda, ora do Mário Pedrosa, crítico inovador do século XX. Poucos ousam como Marcio Doctors nos convencer de que se trata de uma só pessoa no exercício pleno de liberdade, buscando inventar novas formas estéticas e sociais através da arte e da política.

Verdade é que a vida de Mário Pedrosa (1900-1981) mostra-se repleta de acontecimentos inusitados que deixam frustrado o pesquisador à procura de coerência ou, ainda, de uma relação de causa e efeito entre as fases sucessivas de sua trajetória. A crítica de Pierre Bourdieu à ilusão biográfica é de pouca valia ao relato de uma biografia de Pedrosa, uma vez que ela não se deixa apreender pela harmonia e unidade, mas sim por movimentos múltiplos, às vezes, aparentemente, contraditórios. Como imaginar um ex-trotskista em Tóquio, em 1959, organizando uma exposição sobre arquitetura brasileira, às expensas da UNESCO, ao mesmo tempo em que programava o I Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte promovido pela Associação Internacional de Críticos de Arte para debater a cidade de Brasília, justamente quando um ruidoso movimento vanguardista definia o neoconcretismo carioca? Ou então ler os artigos escritos para Vanguarda Socialista, semanário que funda ao regressar do exílio nos Estados Unidos em 1945, acompanhar sua ligação intensa com os artistas do Ateliê do Hospital Psiquiátrico do Engenho de Dentro e constatar que, ao mesmo tempo, escrevia a tese *Da natureza efetiva da forma na obra de arte* para a cadeira de História da Arte e Estética da Faculdade Nacional de Arquitetura? A imagem de uma multiplicidade de ações concomitantes, sem que haja aparentemente uma relação de sentido entre elas, dificulta esboçar-se um perfil da vida de Mário Pedrosa.

Em uma de suas cartas, Lygia Clark escreve sobre o crítico, seu amigo: "Encontrei um caramujo na praia Rasa. Era o próprio auto-retrato do Mário Pedrosa. Me veio à vivência de que todos nós nos elaboramos na vida, na própria feitura de um auto-retrato. Mario aí deu a impressão de ser o homem mais elaborado que conheço...ele era como este caramujo: enovelado, acabado sem o sentido do princípio ou fim." (Lygia Clark, 1963). É possível que ao associar o autorretrato de Mário ao caramujo-enovelado, Lygia tenha captado em Mário Pedrosa, justamente, a qualidade de encarar a infinitude do diálogo e da experiência e conceber o tempo enquanto criação de possibilidades contínuas.

O desejo de contribuir para o conhecimento da vida da crítica através da figura de Mário Pedrosa, a partir de novos ângulos da pesquisa histórica e sociológica, foi o que motivou a

organização deste dossiê. Pedrosa aparece de modos muito diversos nos artigos selecionados. Vem através de comparação feita entre o Pedrosa da década de 1950 e a recepção de Pedrosa hoje, no texto de Sabrina Parracho Sant´Anna; vem através do exílio do crítico de arte nos Estados Unidos entre trotkistas e não trotkistas, tecendo uma reflexão crítica sobre Portinari, tema do artigo de Marcelo Mari. E aparece na reflexão de Pedro Erber sobre as políticas da abstração e as mudanças da arte no Japão e no Brasil. Espera-se que as ideias e pesquisas apresentadas acrescentem-se a outras sobre a crítica de arte, convidando o leitor a refletir sobre as múltiplas facetas da vida da crítica.

Referências

BENJAMIN, Walter. *El concepto de crítica de arte em el Romantismo alemán.* Barcelona, Ediciones Península, 2000.

BOURDIEU, Pierre. "A ilusão biográfica". In: *Razões Práticas: sobre a teoria da ação.* Campinas: Papirus editora, 1999.

CLARK, Ligia. *Diário,* 1963. Acervo da Associação O mundo de Ligia Clark.

DOCTORS, Marcio. *O admirável revolucionário gostável.* In: http://www.bn.br/site/pages/bibliotecadigital/projetostematicos/Mariomariopedrosa.htm

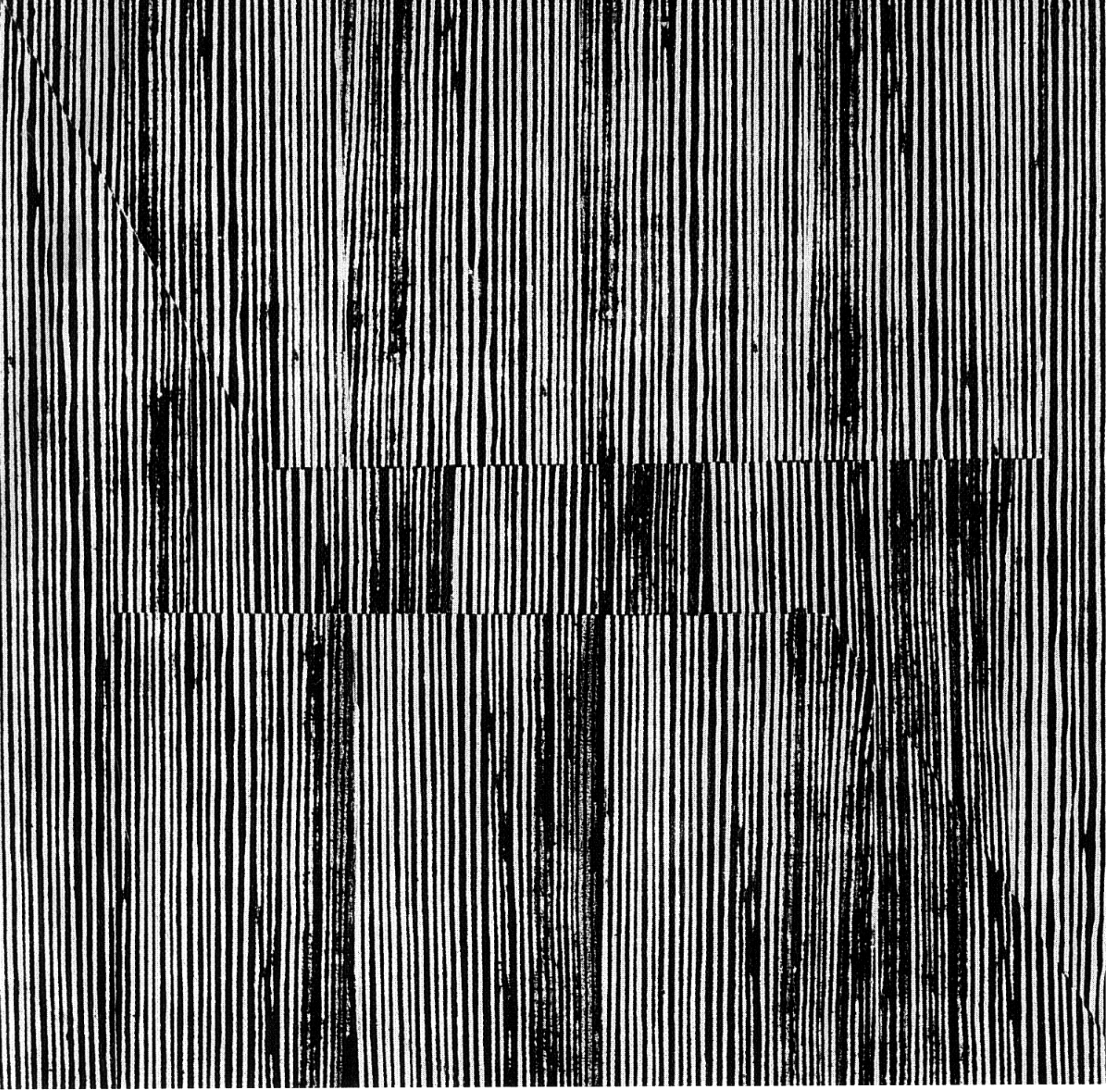
DRESDNER, Albert. *La Gênese de la critique d´art.* École nacionale supérieure des beaux-arts. Paris, 2005

MOULIN, Raymonde, *O Mercado de Arte: mundialização e novas tecnologias.* Porto Alegre. Editora Zouk, 2007.

OSÓRIO, Luiz Camillo, *Razões da crítica.* Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2005.

VILLAS BÔAS, Glaucia (2008). "A Estética da conversão. O Ateliê do Engenho de Dentro e a arte concreta carioca (1946-1951)". In: *Tempo Social.* Revista de Sociologia da USP, vol. 20, n. 2 nov. 2008.

ZOLBERG, Vera, CHERBO, Joni, MAYA, Joni. *Outsider art: contesting boundaries in contemporary culture.* Cambridge, Cambridge University Press. 1997.



Lygia Pape
Tecelar, 1958; Xilogravura sobre papel, 30 x 30 cm
Pape, L. (2000). Gávea de tocaia. São Paulo: Cosac & Naify.

A crítica de arte brasileira: Mário Pedrosa, as décadas de 1950 e 2000 em discussão

*Sabrina Parracho Sant'Anna**

Este artigo procura discutir a obra de Mário Pedrosa do ponto de vista de sua recepção pela crítica de arte contemporânea. Busca-se de entender os modos pelos quais a trajetória de Pedrosa vem sendo atualmente acionada para justificar diferentes projetos para a arte contemporânea.

Mário Pedrosa, crítica de arte, Ferreira Gullar, Márcio Doctors

Refletir sobre a obra crítica de Mário Pedrosa e seu lugar no mundo hoje implica perguntar sobre sua atualidade e olhar para o modo como o autor vem sendo recebido e acionado nos discursos da profissão que ajudou a institucionalizar. Para tanto, sugiro que se tome a figura de Mário Pedrosa como ordenadora de sentido da crítica brasileira em dois momentos distintos. Num primeiro momento, quando Pedrosa exerceu papel fundamental junto às instituições de arte em meados do século XX. Num segundo momento, quando, meio século mais tarde, sua memória é acionada para explicar e legitimar o surgimento de novas práticas junto às mesmas – e outras – instituições.

Entender Mário Pedrosa implica, antes de mais nada, levar em consideração a multiplicidade de interpretações que comporta sua trajetória. Se a escritura de biografias (Bourdieu, 1999: 74-82) e a definição da unidade de uma obra (Foucault, 2000: 23-34) implicam sempre a construção artificial de um percurso que pressupõe recortes e escolhas, vazios deixados de fora em nome da coerência e da continuidade, a narrativa da vida de Pedrosa implicaria a seleção de dados e episódios que, em sendo outra, poderia contar-se como outra vida. Com efeito, recortar a vida de Pedrosa e constituir uma memória implica, sobretudo, lembrar a diversidade de tomadas de posição que o acompanhou durante suas atividades públicas. Mário, o trotskista, o fundador do PT, o porta-voz do Grupo Frente, o professor do Pedro II. Cada papel

*Sabrina Parracho Sant'Anna é doutora em Sociologia pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da UFRJ e professora da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro.

exercido no decorrer da trajetória parece ter deixado atrás de si um prisma distinto para construir uma narrativa única de sua memória.

Em lugar de propor uma visão total do homem Pedrosa, o que sugiro neste artigo é, portanto, tomar um recorte da sua vida, do ponto de vista das apropriações que têm sido feitas hoje por um grupo que parece vir efetivamente constituindo uma memória coletiva do personagem, qual seja, a crítica de arte do Rio de Janeiro.

Mário Pedrosa, a consolidação da profissão e a crítica contemporânea

Olhando para o recente discurso sobre a crítica de arte, em sua reflexão sobre o próprio *métier*, Mário Pedrosa vem sendo recursivamente lembrado como inaugurador de uma nova fase na profissão. Em seminário intitulado "Arte, crítica: imediações", organizado em 2008 em torno da obra de Wilson Coutinho no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, o nome de Mário Pedrosa foi citado diversas vezes como inaugurador de uma tradição de crítica brasileira.

Também em anos relativamente recentes, uma série de livros vem sendo publicados para retomar sua obra (Pedrosa, 1981; 1986; 1998; 2000) e, ainda num outro movimento, Mário Pedrosa vem sendo diversas vezes lembrado no discurso de críticos contemporâneos. Em 2004, Otília Arantes publicaria *Mário Pedrosa: itinerário crítico*, livro em que daria conta da trajetória do autor em sua relação com a arte. Do mesmo modo, autores como Aracy Amaral[1] e Sônia Salzstein[2] participariam de livro em homenagem. Em 2006, Glória Ferreira organizaria antologia reunindo a crítica de arte no Brasil e suas *temáticas contemporâneas*. A primeira crítica escolhida para abrir o volume seria o texto de Mário Pedrosa "O destino funcional da pintura". Além dele, mais cinco textos do autor seriam incluídos e, na introdução ao livro, Glória Ferreira enfatizaria sua atuação no deslocamento do debate artístico do *terreno ideológico para o estético-formal* (Ferreira, 2006: 19).

Ao pensar o papel de Pedrosa na crítica de arte brasileira, a primeira contribuição que vem à mente é sua fundamental atuação na consolidação da profissão de crítico de arte. Pedrosa vinha de uma trajetória de intensa militância política e é a partir de meados da década de 40 que decide efetivamente embarcar na carreira de crítico de arte, dando contribuição fundamental para a consolidação da profissão.

Nascido em 1900 no Engenho do Sarau, de família de usineiros decadentes do Pernambuco, Pedrosa poderia bem considerar-se herdeiro de longínqua sucessão familiar que remontava

a Amador de Araújo Pereira e às primeiras famílias fundadoras da Província. Filho de Pedro da Cunha Pedrosa, juiz e futuro senador da República, neto do capitão da Guarda Nacional, Raimundo da Cunha Pedrosa, Mário, ao narrar sua trajetória, poderia remontar tanto à tradição do mandonismo brasileiro, quanto às desventuras da elite local em descenso social descritas em *Fogo Morto* por José Lins do Rêgo, de quem, aliás, era primo. Os laços com o "casaco de couro da Primeira República, herança arcaica da Monarquia" seriam, no entanto, raras vezes lembrados e seriam tratados, no esboço de suas memórias inconclusas, como traço longínquo cujo percurso em direção ao futuro era difícil divisar. "Que tem realmente, com efeito, a infância a ver com a própria velhice?" – perguntaria Mário. Ao que responderia: "nada, realmente nada" (Pedrosa, 1992). De fato, a trajetória política do Mário seria fundamentalmente marcada por um deliberado afastamento das oligarquias e pelo engajamento no comunismo, depois no trotskismo, no que chamaria posteriormente de socialismo e finalmente na formação do Partido dos Trabalhadores, já na década de 1980.

Com consolidada posição na militância de esquerda, mas passando pelas oscilações da política internacional, seria apenas a partir da década de 1940 que ele levaria realmente a sério a ideia de tornar-se crítico de arte. Seria em Nova York, no período do exílio imposto na ditadura Vargas, que Pedrosa passaria a elaborar as vivências na imprensa e a erudição cultivada ao longo do tempo para convertê-las em nova profissão. Em 1940, Pedrosa escreveria carta a Trotsky em que lamentaria os rumos tomados pelo movimento do comunismo internacional e seria excluído da organização da IV Internacional. Em 1942, já com quarenta e dois anos, Pedrosa escreveria, então, artigo sobre os painéis de Portinari na Biblioteca do Congresso em Washington e em 1943 passaria a trabalhar na seção de cinema do Escritório do Coordenador de Negócios Interamericanos em Nova York, então dirigido por Nelson Rockefeller, também diretor do MoMA nova-iorquino. Em depoimento dado à FUNARTE em 1979, Pedrosa identificaria os anos passados em Nova York como os de sua conversão: "Houve uma grande crise no movimento trotskista e eu comecei a me interessar no movimento de arte. Fui para o Museu de Arte Moderna para trabalhar no cinema" (FUNARTE, 1979). Ao rememorar os anos de inserção na crítica de arte, Pedrosa acionaria o trabalho no MoMA, as exposições organizadas no museu e o impacto que lhe teriam causado para justificar o interesse na crítica.

De um lado, a exposição de Miró e Dali seria lembrada como o primeiro momento de conversão. A recepção da mostra, já ordenada pelo contato com o trotskismo americano de

Meyer Shapiro e Clement Greenberg e pela relação com Benjamin Perret e os surrealistas franceses, resultaria na imediata predileção pela forma não figurativa de Miró e em posterior conversa com Salvador Dali. O encontro entre Pedrosa e o artista, mediado por um colecionador amigo de sua cunhada, Elsie Houston, seria narrado como debate em torno do manifesto de Breton por uma arte revolucionária. Durante a conversa, descrita pelo crítico em entrevista à FUNARTE, Dali abriria mão de todo o conteúdo de ruptura e recusaria o texto como "brincadeira", ou "mania de revolução" bretoniana. O encontro entre os dois resultaria na divergência profunda que Pedrosa tornaria pública no artigo "Salvador Dali ou a paranóia dirigida" em que, em suas próprias palavras, "esculhambava" (FUNARTE, 1979).

De outro lado, Pedrosa encontraria mais uma vez no MoMA marco de ruptura na constituição do novo engajamento artístico. Em 1944, a exposição de Calder naquele mesmo museu seria novamente marco significativo. Pedrosa seria, então, efetivamente tomado pela arte abstrata e se tornaria amigo do artista. O tempo passado em Nova York, descrito como intervalo preenchido por "biscates", daria a Pedrosa a oportunidade de começar "a estudar as teorias, os museus". Seria o momento de começar efetivamente a dedicar-se à nova profissão e à sólida construção da autoridade de *expert* quando a profissão se constituía simplesmente como gênero de discurso (Dresdner, 2005). Em 1943, publicaria um ensaio crítico no Boletim da União Pan-americana. Sob pretexto de tratar da coleção Widener, então adquirida pela National Gallery em Washington, Pedrosa faria longa incursão pela História da Arte, construindo finalmente para si a imagem do especialista e a autoridade do crítico. Assim, seria convidado por Niomar Moniz Sodré, para escrever como correspondente no Correio da Manhã e publicaria o importante texto sobre Calder que, para ele, definiria o começo da carreira.

De volta ao Brasil, ainda em 1945, Pedrosa conheceria Almir Mavignier e passaria a frequentar o ateliê do Engenho de Dentro no Hospital Psiquiátrico Pedro II. Junto com Palatnik, Ivan Serpa e o próprio Mavignier ficaria de mais a mais convencido de que a plasticidade da forma estava na arte abstrata (Villas Bôas, 2008).

1949 seria, finalmente, ano marcante na carreira de crítico. Seria o ano em que Pedrosa reuniria a esparsa produção, publicada em jornais, no livro *Arte, Necessidade Vital.* Seria também o ano em que teria prestígio suficiente para arriscar sua posição na dura crítica ao painel de Tiradentes de Portinari, então considerado o grande artista brasileiro. Seria ainda ali que

passaria a apoiar a fundação da Associação Internacional de Críticos de Arte e que, candidatando-se à cátedra de História da Arte e Estética, escreveria a tese *Da Natureza Afetiva da Forma*. Reunindo a forma artística e os preceitos da *Gestalt*, Pedrosa recorreria à vivência dos anos passados em Berlim para encontrar na psicologia da forma os elementos que, explicando a percepção como imediata apreensão, pudessem dar conta de entender a arte como forma em si mesma, em vez de representação mimética do mundo. A tese seria classificada em segundo lugar e perderia para o trabalho de Carlos Flexa Ribeiro sobre Velasquez. Em todo o caso, seria o momento em que Mário Pedrosa elaboraria os elementos teóricos de apreciação da forma abstrata e de consolidação de critérios claros de julgamento crítico. O final da década de 40 marcaria assim tanto a consolidação da carreira pessoal quanto a participação de Pedrosa na formação da Associação Internacional de Crítica de Arte e a definição de parâmetros claros para qualificar a profissão do crítico.

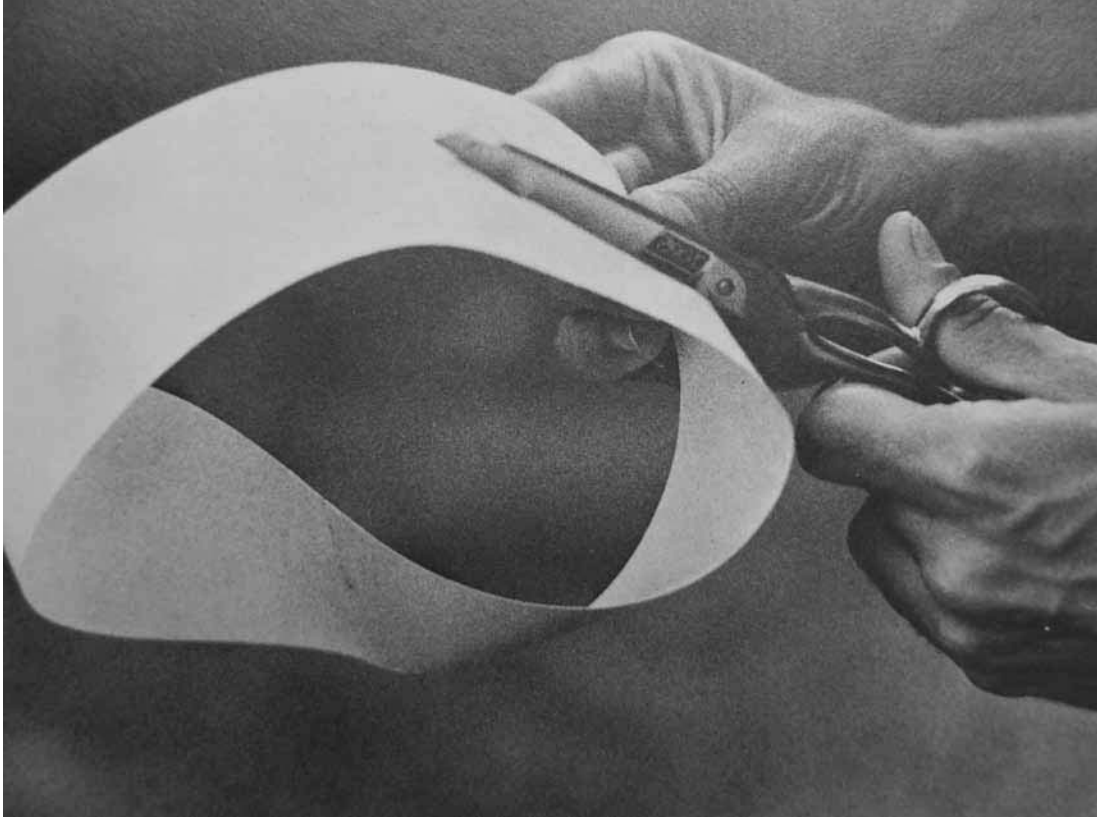
A hipótese fundamental que viria, então, à mente é de que a recepção de Pedrosa pela crítica hoje deveria ser fundamentalmente ordenada pelo registro desse momento. No entanto, ao olhar as recentes citações de sua obra, o que vem sendo efetivamente recuperado de sua trajetória são essencialmente outros dois momentos fundamentais.

Um primeiro momento em que o crítico cunhava, nos idos dos anos de 1960, o termo "exercício experimental da liberdade". No período, Pedrosa seria confrontado pelos problemas da arte que de mais a mais recusava a forma pura e se envolvia numa guinada conceitual e numa dissolução de um projeto que se apresentaria como a sucessão de ismos de que tanto falaria. Em face da mercantilização do mundo, da dominância da técnica e do projeto burguês, Pedrosa distinguiria entre duas posições possíveis, de um lado a adequação ao mundo do mercado e a incorporação acrítica da sociedade de massas, como fariam Warhol, Litchenstein e a pop arte americana, de outro a permanente crítica da arte e das instituições de arte que se desdobraria numa eterna busca do novo e do questionamento. Apoiando a segunda posição, Pedrosa aderiria à experimentação de Hélio Oiticica e Lígia Clark surgida nos desdobramentos mais radicais do movimento neoconcreto. No site de buscas *Google*, o termo "exercício experimental da liberdade", usado para designar a atuação das vanguardas que apoiava, aparece hoje em 22.600 referências[3], sendo também citado em inúmeras obras recentes. Apenas para dar alguns exemplos, o termo aparece em críticas de Paulo Venâncio Filho (2006: 431) e Ronaldo Brito (2005: 51). Não sem razão, Cildo Meirelles, chega a firmar em recente entrevista que a expressão teria se tornado "moeda corrente" nas artes brasileiras.

O segundo momento diz respeito à fase em que ele passa a discutir o que vem se chamando de crise das vanguardas, passando pelo que vem sendo identificado como um desencantamento com a arte moderna. O sentimento de falência do projeto das vanguardas e a percepção de que a arte havia chegado ao niilismo da *body art* e mesmo da automutilação levariam Pedrosa a rever posições e a apostar numa radical ruptura com o sentido de desenvolvimento a que a arte moderna havia chegado. Em 1978, após o incêndio do MAM, Pedrosa formularia explicitamente a reviravolta em que guardava o otimismo que lhe havia sido característico. O que considerava o bem-sucedido projeto de Allende para os centros de arte popular no Chile, o contato com Darcy Ribeiro e antropólogos no Peru, a retomada da vivência no Ateliê no Engenho de Dentro e o conceito da arte virgem, fariam com que Pedrosa propusesse, em lugar do reerguimento do Museu de Arte Moderna, a fundação de um Museu das Origens em que estariam expostas as principais raízes da cultura brasileira. Assim, como as esculturas da arte negra no Trocadéro haviam servido em Paris para estruturar o corte fundamental da arte moderna ocidental, também o Museu das Origens poderia permitir o reconhecimento de um novo humanismo. Ao fim da vida, Pedrosa efetivamente se dedicaria a repensar as possibilidades de emergência de uma nova potência revolucionária para a arte contemporânea. O conceito do Museu das Origens, proposta de Pedrosa para reagir ao niilismo das vanguardas, vem de fato ordenando uma série de tomadas de posição no mundo da arte. O Museu Nacional de Belas Artes concretizou finalmente o projeto em 1991 inaugurando a sala Mário Pedrosa, e em 2000 a ideia serviu de inspiração para a formulação dos módulos da mostra do *Redescobrimento – Brasil 500 anos*.

Para entender o modo como esses momentos vêm aparecendo na crítica contemporânea, proponho a partir de agora uma análise preliminar de duas distintas narrativas da importância de Mário Pedrosa na crítica de arte brasileira e de duas distintas posições junto às mudanças percebidas da crítica de arte. Trata-se, então, de uma leitura da crítica contemporânea e dos diferentes usos da crítica de Pedrosa e de análise de entrevistas concedidas por Ferreira Gullar e Márcio Doctors para o documentário sobre Mário Pedrosa a ser lançado em 2010 por Nina Galanternick, com apoio de pesquisa do Núcleo de pesquisa em Sociologia da Cultura da UFRJ.

A questão que se coloca aqui é justamente o entendimento do modo como essas narrativas são ordenadas pela percepção do atual papel da crítica contemporânea. Como se verá, as duas narrativas contidas nestes depoimentos sobre Pedrosa parecem, de fato, conter indicações de dois diferentes modos de receber a obra do crítico e de acionar sua memória, construindo, a partir concepções de tempo distintas, duas formas de se relacionar com a modernidade e estabelecer projetos para a crítica de arte contemporânea.



Lygia Clark
Caminhando, 1964
Proposição
Clark, L. (1980). Lygia Clark.
Rio de Janeiro: FUNARTE.

Duas narrativas sobre Mário Pedrosa

Em entrevista concedida por Ferreira Gullar para a pesquisa sobre a relação de Mário Pedrosa com os artistas que lhe eram contemporâneos, o poeta e crítico de arte, ao rememorar sua vivência, deixa ver uma narrativa do passado prenhe do seu atual entendimento da crítica de arte, da arte moderna e dos projetos de futuro. Com efeito, a narrativa de sua relação com Pedrosa, passa inevitavelmente pelo acionar de um discurso que, pressupondo ordenações cronológicas, se faz também como construção de uma memória em projeto e ação.

Do ponto de vista da forma, a narrativa do crítico sobre seu contemporâneo esbarra numa sucessão de tomadas de posição que se anulam e se superam. A continuidade, necessária, marcada pelo sentido de coerência de um Mário Pedrosa capaz de sempre incendiar a imaginação das pessoas aparece ela mesma como causa de uma série de constantes rupturas que marcam a história de vida de Pedrosa do ponto de vista de Gullar. Sua narrativa sobre a trajetória do crítico é decerto em muito ordenada pela série de rupturas vivenciadas pelo próprio entrevistado e que vez por outra eram atribuídas ao Pedrosa de seu discurso.

A adesão de Gullar às regulares reuniões na casa de Pedrosa a partir de 1950, sua ruptura com o movimento construtivo, a redação do manifesto neoconcreto, a decepção com as vanguardas, sua saída para os Centros Populares de Cultura, e finalmente a posição crítica à arte contemporânea são constitutivas da autoimagem de Ferreira Gullar. A vivência experimentada como personalidade em constante embate com o passado é elaborada no discurso sobre o outro e aparece também na imagem que atribui a Mário Pedrosa. Diria ele explicitamente, a respeito da Crítica Discurso aos Tupiniquins e Nambás, que a mudança de Pedrosa em direção à busca das origens pode ser efetivamente identificada com a experiência do exílio, e com a própria trajetória de Gullar, chamando a atenção para uma compreensão da própria vida como sucessão de erros, acertos e correções[4].

A construção da narrativa, marcada por uma temporalidade de sucessivas mudanças, sucessão de rupturas cumulativas, é assim marca da própria vida, mas também da construção de uma coerência atribuída à imagem do outro. A construção da trajetória em mudança é iniciada no momento em que Gullar é introduzido por Lucy Teixeira, escritora maranhense, no convívio da casa de Pedrosa.

Dotada de um sentido de mudanças cumulativas, a descrição em breve se desenrolaria como discussão sobre as discordâncias de Gullar em relação à tese de Pedrosa e se desenvolveria como coerente sucessão de mudanças de posição a aproximar novamente os dois críticos de arte. Grande parte da longa entrevista concedida estaria centrada na discussão dos rumos tomados pela arte contemporânea e das últimas tomadas de posição de Pedrosa: seu desencantamento com as vanguardas, a ruptura com o projeto construtivo e com "o exercício experimental da liberdade" seriam questões profundamente enfatizadas pelo entrevistado. A história da relação entre os dois passaria, para Gullar, pela ruptura do manifesto neoconcreto, pelo afastamento entre as obras dos dois críticos a partir de uma virada política na obra do poeta e se concluiria na experiência do exílio, última ruptura diagnosticada pelo narrador, momento em que Pedrosa finalmente passaria a perceber o fracasso do projeto moderno das vanguardas e que seria novamente possível a aproximação dos dois.

De fato, é o fim da narrativa da trajetória de Pedrosa que efetivamente parece interessar a Ferreira Gullar. A defesa dos pontos de vista atuais do crítico Gullar passam a se fazer coincidir com as últimas tomadas de posição de Mário. Com efeito, a parte final da entrevista, dedicada à percepção do crítico sobre a arte contemporânea, parece ser em muito explicativa da ênfase

de Gullar nas últimas tomadas de posição de Pedrosa. Recuperando discursos já enunciados em textos anteriores (Gullar, 1999), o crítico se põe a discutir a mais recente produção de arte e o que chama de "a Bienal do vazio" – Bienal de Internacional de São Paulo, 2009 – do ponto de vista de um discurso que seria compartilhado por ele e pelo que se poderia chamar de um último Mário.

O discurso sobre a história da arte moderna, narrado a partir do impressionismo e da difícil recepção da crítica que lhe era contemporânea, se fundaria para Gullar sobre o descompasso entre as instituições de arte e as posições da vanguarda. Sobretudo, desde Duchamp, as instituições museicas, assumindo a culpa pela tardia recepção de gênios rejeitados no passado, assumiria a crítica ao belo como arte possível, redundando na impossibilidade do juízo de gosto e, finalmente, na deliberada aceitação de tudo, ou qualquer coisa, como produção estética. Revestida de um caráter eminentemente teleológico, a História da Arte parecia estar, na visão de Gullar, fadada a abandonar a preocupação com a percepção, com o belo, com o artesanato, e finalmente, com o que há de humano na arte. Atualizando o discurso de fim da história da arte moderna (Belting, 2006; Danto, 2006), Gullar parece desembocar no extremo pessimismo do fim da arte como fim do projeto moderno e associar as posições tomadas por Mário Pedrosa no fim de sua vida ao desencantamento que acompanhava sua própria visão de mundo. Recuperando entrevista concedida por Pedrosa em 1977, diz Gullar:

> Ele [Pedrosa] diz que as vanguardas não existem e que isso é uma coisa que já acabou. E que ele via na arte moderna a possibilidade de desenvolver a capacidade sensorial do homem, e isso em tese é uma coisa perfeita, mas a sociedade capitalista não permitiu, liquidou esta experiência. (...) Há outras coisas também muito interessantes nesta entrevista, que eu acredito que foi uma das últimas entrevistas do Mário. Ele diz aqui: "não me considero mais crítico de arte. Não tem sentido ser crítico de arte. A arte precisa de outras experiências e de outras vivências que um crítico não pode dar"[5].

A trajetória de Pedrosa, na narrativa de Ferreira Gullar, estava absolutamente associada a uma tomada de posição em face da mais recente produção de arte. Não só porque retomava da obra do crítico a fase mais tardia de sua produção, mas sobretudo porque intercalava no gesto do discurso mnemônico, exemplos da arte contemporânea produzida aqui e agora. Recontar a história de vida de Pedrosa seria, com efeito, recuperar a construção de sua própria biografia e dar coerência ao seu próprio projeto moderno contra as posições que taxava como "negação do artesanato", "negação do fazer" e de uma humanidade que se faz como construção contra a natureza.

Grupo Frente, 1954
Cesar Oiticica,
Vicent Ibberson,
Ivan Serpa, Eric Baruch,
Abraham Palatinik,
Lygia Pape
Catálogo dos 40 anos do
Grupo Frente. IBEU, 1994

Com efeito, em face das narrativas da falência do projeto moderno, Gullar publicaria em 1994 Argumentação contra a morte da arte, livro em que reunia críticas em favor de uma última ruptura na trajetória das vanguardas. Argumentando contra a posição "vanguardista da arte contemporânea", tanto no livro quanto na entrevista, Gullar reivindicaria um retorno à linguagem e à materialidade da arte. Contra o niilismo da originalidade e a arte site specific que se desmancha no ar, Gullar reivindicaria a permanência do belo. Contra as consequências de um projeto moderno, o crítico proporia na própria temporalidade característica de sua trajetória, uma última ruptura dialética em nome da modernidade. Antítese da originalidade sem permanência, retorno ao belo.

Na dialética de erros e acertos, o que parece fazer sentido é, numa lógica da modernidade, realização da última ruptura possível, síntese final a salvar e abrir mão do próprio projeto moderno. Se a arte de cultura de massas teria, nos espaços exibitórios, a concretização da lógica de consumo e a busca incessante da originalidade para saciar o público ávido de novidade, as Bienais aparecem para Gullar como principal espaço da falência do projeto das vanguardas. Receptáculo final da lógica do novo conspícuo.

> Idéia só existe na linguagem. Não existe idéia no ar. Se não tem linguagem não tem idéia. Então o cara hoje bota terra dentro de um vidro, é uma idéia, uma boa idéia, é Caninha 51, é uma boa idéia. Aí o outro coloca estopa pendurada com osso de mamute junto, é outra idéia. Pode ser qualquer

> coisa. Eu propus uma vez que a Bienal fizesse uma obra minha, nesse estilo, que era o seguinte: 500 anões, 40 anões montados em 400 jumentos. É uma obra originalíssima, ninguém nunca pensou nisso. Mas como não sou eu que vou comprar os jumentos e nem buscar os anões, a bienal que faça. Mas em matéria de idéia é de uma originalidade indiscutível. (...) O que é difícil é fazer as coisas. Não vou colocar um pano de estopa e escrever um artigo do lado, um texto, para explicar um pano de estopa. Arte não se explica[6].

No caso de Gullar a crítica, ainda revestida de seu fundamental papel de ocupar o espaço de opinião pública, se põe acima das instituições museicas, a pairar como denúncia ao atual mundo de niilismo generalizado. Assim, se seu próprio projeto parece romper uma última vez – como continuidade do paradoxo das vanguardas, apresentando-se como última ruptura para síntese possível –, também o discurso de Pedrosa em nome do retorno às origens é apresentado pelo entrevistado como outra face da dialética possível em um mundo que teria aberto mão das utopias. Duas sínteses possíveis para a realização de uma mesma dialética.

Assim, também a proposta do Museu das Origens se apresentaria aqui como espaço alternativo às consequências últimas do projeto das vanguardas. Outra síntese a redimir a arte contra o modernismo, contra a cultura de massas, contra o fim das utopias. Pedrosa aparece, portanto, no discurso de Gullar como instrumento do projeto moderno a realizar a síntese final contra o próprio movimento que teria se tornado o fim último da modernidade.

Ao olhar a construção da narrativa de Mário Pedrosa a partir do depoimento de Márcio Doctors, algumas diferenças em relação à entrevista de Gullar saltam imediatamente aos olhos. Se Ferreira Gullar, contemporâneo da virada de Pedrosa em direção à crítica e ao movimento concretista, toma a narrativa a partir da longa relação que se estabeleceu entre os dois e se concentra sobretudo numa trajetória que chega ao fim, como convergência máxima de valores, Doctors ao contrário parece se concentrar muito mais no período de convivência entre os dois que iria de 1979, quando Mário volta do exílio no Chile, até sua morte em 1981. Então jovem promissor, Doctors conta que havia sido contratado como secretário de Pedrosa por intermédio de Lygia Pape e que conviveria com Pedrosa justamente no período final de sua vida.

A ênfase no fim da década de 1970 e início de 1980, período similar ao salientado por Gullar em seu depoimento, poderia levar a supor uma narrativa em consonância com a trajetória contada pelo poeta. No entanto, os últimos anos do crítico, em lugar do ponto de chegada, história teleológica a justificar tomadas de posição contemporâneas, aparece muito mais como ponto de partida, de modo que a vivência compartilhada se impõe como experiência a explicar as tomadas de posição que não foram em verdade testemunhadas pelo crítico.

A narrativa, iniciada pelo fim, nos últimos anos de vida de Pedrosa, é marcada pela impossibilidade de que o testemunho alcance o sentido total de Pedrosa nas artes plásticas. Os últimos anos são, de fato, marcados pela frustração do jovem aprendiz diante do velho crítico desinteressado de artes plásticas, mas ainda imerso em uma vida que encompassava o corte sincrônico e ia para além do momento em que Mário se dizia "realmente interessado em política"[7]. O Pedrosa experimentado por ele aparece, assim, como incompletude a ser preenchida por uma personalidade coerente consigo mesma e cuja principal imagem era "basicamente uma pessoa ligada ao sentido profundo da vida, e aos valores da vida". A ruptura com o niilismo das vanguardas e o sentido construtivo do Grupo Frente aparecem, então, como tomadas de posição num mesmo sentido de vida e poder-se-ia pensar em contrações do espaço para a ação numa mesma durée, continuidade manifesta de diferentes maneiras em cortes sincrônicos distintos.

Expressando as distintas posições de Pedrosa como uma "questão de tônica", Doctors atribuiria o retorno às origens a uma posição em tudo ligada a uma permente busca do "sentido da vida"[8]. Tratar-se-ia, segundo ele, de uma reação a movimentos de performance, e de body art, excessivamente niilistas e, sobretudo, de uma tomada de posição em face da postura autodestrutiva de artistas como Rudolf Schwarzkogler que, em performance de automutilação, chegara a provocar a própria morte. A "questão da vida" categoria recursiva na obra do crítico seria, assim, capaz de explicar tanto a "alegria de viver, alegria de criar" da arte indígena, quanto a expressão do "exercício experimental da liberdade" que acompanhara Pedrosa na defesa de artistas como Antonio Manuel.

Ao olhar a narrativa de Márcio Doctors, o ponto de chegada, o desinteresse das vanguardas se põe assim como ponto de partida capaz de explicar uma trajetória e uma constituição narrativa que procura escapar, de um lado, a uma narrativa como sucessão necessária de mudanças a culminar em um fim que invalida o próprio caminhar e, de outro, a cheios e vazios, aos opostos necessários que fizeram da crítica o espaço resguardado da normatividade e dos juízos da opinião pública. Associando o momento final de desinteresse pelas vanguardas à posição anterior de apoio ao "exercício experimental da liberdade", Doctors cria a linha de continuidade que permite pensar o retorno às origens como adesão a novas formas de fazer emergir arte contemporânea e a novas relações com as instituições museicas. Ao invés de última ruptura dialética em direção ao fim, mais uma tomada de posição em direção ao novo.

Assim também, Pedrosa aparece em seu discurso sobre a arte contemporânea justamente para justificar tomadas de posição absolutamente avessas às adotadas por Gullar. O jovem crítico acaba por atualizar as mesmas fases de Pedrosa para justificar a insistência na crença na mesma Bienal de São Paulo com que Gullar aparece absolutamente desencantado.

> Eu acho que essa visão pendular é muito perigosa, é muito limitadora, porque a gente vai de um pólo a outro, e fica trabalhando com esse deslocamento de uma coisa pra outra. (...) Ou como ele diz no próprio livro dele quando ele cita o Althusser, que uma casa se estrutura com as paredes, mas se estrutura com o vazio que a casa contém, que são, a janela, as portas, os espaços entre as paredes. Então, essa relação entre conteúdo e continente não é uma relação linear e pendular, é ao contrário. É muito mais abrangente, no sentido de que uma não pode ser pensada sem a outra. Eu acho que essa percepção do mundo foi que o Mário passou muito pra mim. Eu acho que é tão difícil a gente hoje entender isso! E eu acabei levando isso para a Bienal de São Paulo. Quando fui indicado para ser curador da 28ª. Bienal de São Paulo, em que um dos núcleos que eu propunha era a questão do vazio, e que acabou se transformando nesse vazio que é um nada, porque eu me retirei a tempo, eu achei que infelizmente as pessoas não estavam entendendo aonde eu queria chegar. Eu tinha medo que acontecesse exatamente isso o que aconteceu, de transformar a idéia de vazio em nada, porque o vazio é ativo.[9]

Assim, também ao olhar a mais recente obra crítica de Doctors e seu discurso sobre ela, a narrativa da trajetória de Pedrosa parece se encaixar na busca de uma nova crítica capaz de conciliar, de um lado, opostos que não necessariamente indicam o que chama de um "vale tudo" e, de outro, sincronicidades distintas manifestas numa mesma duração. Assim, não só a Bienal, deixaria vazios e cheios a sustentar a reflexão sobre o sentido da arte, mas também os recentes projetos de Doctors, propondo intervenções contemporâneas sobre coleções consagradas dos cabinets de curiosité de Eva Klabin ou fazendo emergir experiências estéticas em espaços não institucionais como os projetos Pedra de Guaratiba e Floresta da Tijuca, seriam expressão da possível convivência no sentido único de uma mesma durée, e de uma crítica cujo sentido deixa de ser antever o próximo passo em direção ao fim da história, mas passa a ser fazer o que chamou em outra ocasião de um "exercício extrativo", fazendo saltar arte, onde quer que houvesse experiência estética (Doctors, 2001: 79-81).

Em face das questões sobre o fim da arte, ou o fim da crítica, Márcio Doctors parece operar a narrativa sobre Pedrosa no sentido de fazê-la convergir com uma nova crítica, em que a obra e o artista continuam fazendo parte de continuum, mas cujo sentido deixa de ser norteado por um fim histórico e passa a operar com ambivalências, paradoxos, e simultaneidades. A crítica se torna texto literário, opera com a preocupação com a forma e com "frisar palavras

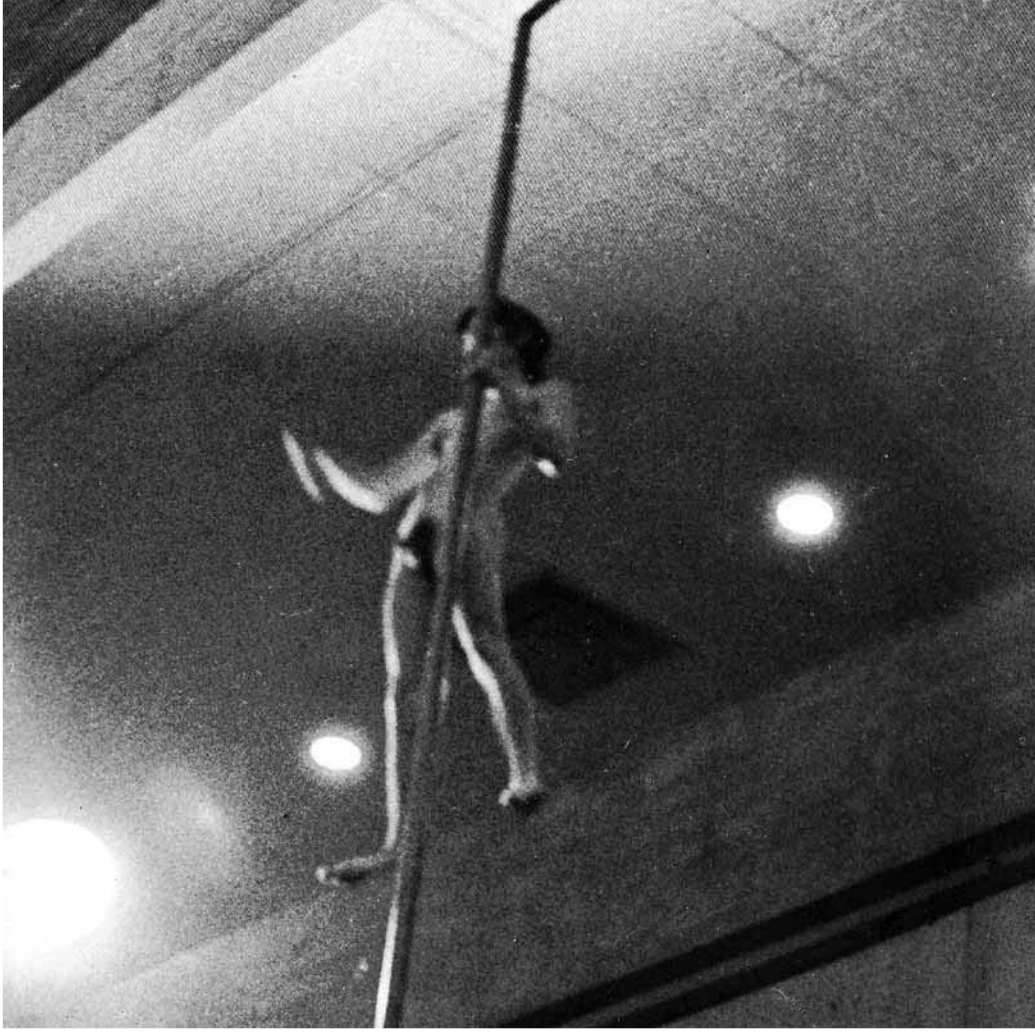
como se estivéssemos tensionando os nervos da sintaxe" (Doctors, 2001: 79-81). A narrativa de Pedrosa, operando num plano de continuidades com mesmo sentido de vida, justifica também a ruptura com os sentidos hierárquicos e faz a crítica operar como outra dobradura no espaço da durée.

Mais uma vez, o modo de interpretar o atual sentido da crítica parece ser fundamental no momento de narrar a trajetória de Pedrosa e de sublinhar dimensões de uma mesma vivência. Se Gullar opera com uma temporalidade eminentemente moderna e dialética, narrando tanto as suas posições como as de Pedrosa, como antítese da atual fase da história da arte, Doctors dá pouquíssima ênfase à mudança e o que parece lhe importar é uma estrutura homogênea que emerge no tempo simultaneamente como diferença e identidade. Se as vanguardas aparecem como processo efetivamente "datado" e historicamente findo, para o jovem crítico isso não impede a emergência de nova arte e nem a nova arte é incongruente com a volta às origens de Pedrosa.

Considerações finais

Ao contrário da percepção do Pedrosa na década de 50 de que a crítica precisava ser institucionalizada, de que era preciso cunhar conceitos que pudessem definir toda a apreciação da arte, o que parece estar hoje em jogo na recuperação de sua obra é uma profunda discussão sobre a possibilidade de manutenção do papel do crítico na elaboração de juízos, em face da multiplicidade da arte contemporânea.

Um momento de mudança no papel da profissão parece vir sendo efetivamente diagnosticado em múltiplos espaços. Ao lado da proclamação de falência das metanarrativas (Lyotard, 1998), da suspeição sobre a teoria (Foucault, 1999), e do questionamento das autoridades (Clifford, 1988), um processo de crítica da crítica[10] parece tomar lugar. Com efeito, em 2009, Mauro Trindade redigiria sua dissertação de mestrado, chamando atenção para um momento de ruptura na produção do gênero, que viria se dando a partir da última década do século XX (Trindade, 2008). Em Razões da Crítica, Luiz Camilo Osório propõe que se repense o estatuto da crítica em face da "incerteza ontológica da arte contemporânea" e sugere que ela se reinvente (Osório, 2005: 14-15). As recentes discussões parecem efetivamente centrar-se no que Glória Ferreira diagnosticou como "um deslocamento de uma suposta autonomia, que era a crítica de jornal, para algo que é, no mínimo, uma relação de cumplicidade entre obra e crítica"[11].



Antônio Manuel
O corpo é a obra, 1970
Performance/ MAM, Rio de Janeiro
Manuel, A,(1984). Antônio Manuel. Rio de Janeiro : FUNERTE

Ao que tudo indica, aos olhos dos atores sociais que hoje discutem o lugar da crítica, o último passo na direção do esvaziamento da relevância social da crítica de arte parece vir sendo ainda dado e, ao olhar mais detidamente, os depoimentos de Ferreira Gullar e Márcio Doctors e suas distintas apropriações da obra de Mario Pedrosa, duas posições absolutamente diferentes em face da arte contemporânea parecem vir ordenando a recepção do legado do crítico. De um lado, em nome da última ruptura moderna, Ferreira Gullar recupera a memória de Pedrosa para justificar uma última antítese da dialética da história da arte, contrapondo, ao novo da vanguarda, um retorno ao belo e ao artesanato. De outro lado, Márcio Doctors, em nome da continuidade com a busca do novo e da pesquisa pela aproximação do público e

discussão das instituições museicas, recupera o discurso de Pedrosa para dar manter-se no projeto da arte contemporânea. Em face dos diagnósticos de fim da história da arte, Gullar adota o tom pessimista e propõe a ruptura radical de retorno a valores esquecidos, enquanto Doctors adere a tomadas de posição que encaram o presente como contínuo a fazer conviver distintas experiências do passado moderno e de um futuro contemporâneo. Numa mesma trajetória, Mário Pedrosa parece, assim, servir a diferentes narrativas que operam diferentes projetos para o destino da crítica de arte.

Notas

1 AMARAL, Aracy. "Mario Pedrosa: um homem sem preço". In: Marques Neto, José Castilho (org.), Mario Pedrosa e o Brasil. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2001.

2 SALZSTEIN, Sônia. "Mario Pedrosa: crítico de arte". In: Marques Neto, José Castilho (org.), Mario Pedrosa e o Brasil. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2001.

3 Consultado em 13 de agosto de 2009.

4 Galanternick, Nina. Entrevista concedida por Ferreira Gullar para o Projeto Casa Aberta NUSC/FAPERJ. Rio de Janeiro: 13.04.09.

5 Ibid.

6 Ibid.

7 Galanternick, Nina. Entrevista concedida por Marcio Doctors para o Projeto Casa Aberta NUSC/FAPERJ. Rio de Janeiro: 04.05.09.

8 Ibid.

9 Ibid.

10 A expressão originalmente usada por Pedrosa em texto que tomava posição em relação aos critérios de membros da AICA que buscavam na arte brasileira o exotismo do país tropical, aparece novamente em 2006, deslocada de seu contexto primeiro, para dar nome à terceira parte do livro de Glória Ferreira e designar textos em que a crítica discute sua crise. A realocação do termo parece sintomática das descontinuidades nas preocupações da atual crítica de arte, que deixa de discutir a adequação de determinados critérios de julgamento, para questionar a própria validade do juízo.

11 Trindade, Mauro. "Crítica em transformação". Entrevista. In: Papel das Artes. Rio de Janeiro: 08/2007, no 1. p. 6-8.

Referências

Amaral, Aracy. "Mario Pedrosa: um homem sem preço". In: Marques Neto, José Castilho (org.), Mario Pedrosa e o Brasil. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2001.

Arantes, Otília Beatriz Fiori. Mario Pedrosa: Itinerário crítico. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

Belting, Hans. O fim da História da Arte. São Paulo: Cosac e Naify, 2006.

Bourdieu, Pierre. "A ilusão biográfica". In: Razões Práticas: sobre a teoria da ação. Campinas: Papirus editora, 1999.

Brito, Ronaldo. "Lições avançadas do Mestre Pedrosa". In: Sueli Lima (org.). Experiência Crítica. São Paulo: Cosac e Naify, 2005.

Clifford, J. "On Ethnographic Authority", in: The predicament of Culture: twentieth century ethnography, literature and art. Cambridge: Harvard UP, 1988.

Danto, Arthur. Após o fim da arte: A arte contemporânea e os limites da história. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

Doctors, Marcio. A radicalidade do real. In: Ricardo Basbaum (Org.). A Arte Contemporânea Brasileira. Rio de Janeiro: Contra-Capa, 2001.

Dresdner, Albert. La Genèse de la critique d'art. Paris: École Nationale des Beaux-Arts, 2005.

Ferreira, Glória. Crítica de Arte no Brasil: temáticas contemporâneas. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

Foucault, Michel. Os intelectuais e o poder. In: Microfísica do Poder. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

_____. A Arqueologia do saber. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

Funarte. Entrevista com Mario Pedrosa para o Projeto Memória INAP. Rio de Janeiro: 02.08.1879.

Galanternick, Nina. Entrevista concedida por Ferreira Gullar para o Projeto Casa Aberta NUSC/FAPERJ. Rio de Janeiro: 13.04.09.

_____. Entrevista concedida por Marcio Doctors para o Projeto Casa Aberta NUSC/FAPERJ. Rio de Janeiro: 04.05.09.

Gullar, Ferreira. Argumentação contra a morte da arte. Rio de Janeiro: Editora Revan, 1999.

Lyotard, Jean-François. A condição pós-moderna. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

Osorio, Luiz Camillo . Razões da crítica. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005

Pedrosa, Mario. Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília. Aracy Amaral (Org.). São Paulo: Editora Perspectiva, 1981.

_____. A pisada é esta (Memórias). In: Mario Pedrosa: arte, revolução, reflexão. Catálogo de exposição. Rio de Janeiro: CCBB, 1992.

_____. Mundo, homem, arte em crise. Aracy Amaral (Org.). 2ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.

_____. Política das Artes. Otília Arantes (Org.). São Paulo: EDUSP, 1995.

_____. Acadêmicos e modernos. Otília Arantes (Org.). São Paulo: EDUSP, 1998.

_____. Modernidade cá e lá. Otília Arantes (Org.). São Paulo: EDUSP, 2000.

Salztein, Sônia. "Mario Pedrosa: crítico de arte". In: Marques Neto, José Castilho (org.), Mario Pedrosa e o Brasil. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2001.

Trindade, Mauro. Transformação: a crítica de artes visuais nos jornais cariocas nos anos 90. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2008.

_____. "Crítica em transformação". Entrevista. In: Papel das Artes. Rio de Janeiro: 08/2007, no 1. p. 6-8.

Venâncio Filho, Paulo. História, cultura periférica e a nova civilização da imagem. In: Ferreira, Glória (org.). Crítica de Arte no Brasil: temáticas contemporâneas. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

Villas Bôas, Glaucia. "A estética da conversão: o ateliê do Engenho de Dentro e a arte concreta carioca (1946-1951)". In: Tempo Social. Vol.20 no.2. São Paulo: Nov. 2008.

Cândido Portinari
Descoberta do Ouro, 1941
Pintura mural a têmpera. 4,94x 4,63 m.
http://www.loc.gov/rr/hispanic/img/min.jpg

Mário Pedrosa e Cândido Portinari nos Estados Unidos (1942)

*Marcelo Mari**

Nos Estados Unidos, Mário Pedrosa retoma sua atividade como crítico de arte, depois de nove anos da publicação de seu ensaio sobre Käthe Kollwitz. Em seu novo ensaio sobre o pintor Cândido Portinari, Pedrosa retoma o debate sobre o significado do realismo na arte brasileira e toma posição em face dos acontecimentos no Brasil e no mundo, que aproximaram Brasil e Estados Unidos em 1942.

Cândido Portinari, Mário Pedrosa, política cultural norte-americana

Após breve passagem pela França, no exercício da função de secretário da IV Internacional, Mário Pedrosa viajou para os Estados Unidos e passou a residir em Nova York no final de 1938. Ali, trava contato com militantes trotskistas norte-americanos, entre os quais os mais conhecidos eram James Burnham, Max Shachtman e James P. Cannon, e com muitos artistas, literatos e críticos de arte que se aproximaram do trotskismo, entre os quais Alexander Calder, Clement Greenberg e Meyer Schapiro. Pedrosa e os militantes norte-americanos se empenharam em difundir as propostas da IV Internacional nas Américas e partilharam descrições de situação que versavam tanto sobre política como sobre arte.

Em Nova York, Mário Pedrosa tomou posição sobre o debate atualíssimo das artes. Se no ensaio *Portinari - de Brodósqui aos murais de Washington* de 1942, Pedrosa supera sua posição de defesa da arte como arma revolucionária - apontada na conferência de 1933 sobre a gravurista alemã Käthe Kollwitz - e aproxima-se em definitivo da posição de independência da arte, isso ocorre porque a aposta na via indicada por Trotski e Breton era muito mais acertada, naquele momento, do que a via do realismo e suas vertentes. Ademais, o Manifesto de Trotski e de Breton pretendia ser uma opção para os artistas que, críticos do capitalismo, não viam mais na URSS uma alternativa viável para a transformação efetiva da sociedade. Se o realismo

*Marcelo Mari é Professor Adjunto da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás.

transformou-se em doutrina política governamental - seja em sua versão socialista na URSS, ou na produção artística do Nazismo ou ainda no Realismo Democrático do governo Roosevelt - também era impreterível que as manifestações artísticas estivessem livres dos condicionamentos da produção capitalista. (Wald, 1987, p. 145)[1].

O manifesto de Trotski e Breton e todos os debates travados no movimento de esquerda anti-stalinista norte-americana inspiraram Mário Pedrosa a apresentar, no ensaio *Portinari - de Brodósqui aos murais de Washington* de 1942, uma alternativa possível para a continuidade e o desdobramento do trabalho plástico do Pintor brasileiro. Pedrosa sugeria a via da arte independente para Portinari. Tratava-se de combater o processo recente de instrumentalização das artes, evidenciado no plano internacional com o realismo socialista, a arte de propaganda do nazismo e o realismo democrático dos Estados Unidos e, no plano nacional, com a ênfase no realismo moderno de Portinari a serviço do Estado Novo. Os acordos diplomáticos entre Brasil e Estados Unidos e a missão cultural norte-americana selavam a marca populista na arte oficial do continente americano. Ainda que houvesse ali uma tendência predominante do realismo, essa se tornava cada vez mais uma imposição para a construção necessária da identidade entre os Estados Unidos e os demais países do continente.

Para os intelectuais norte-americanos que mantinham relações estreitas com o governo de Franklin D. Roosevelt, as diversas exposições e as pinturas murais de Portinari na Fundação Hispânica funcionavam não só como estreitamento necessário dos laços entre os Estados Unidos e o Brasil, mas também como forma de reafirmação dos valores americanos frente à cultura européia. No meio artístico brasileiro, a propensão realista nas artes plásticas vinha sendo coroada pela passagem dos temas sobre o cotidiano de pessoas simples e sobre os arredores citadinos para a intensificação da temática social.

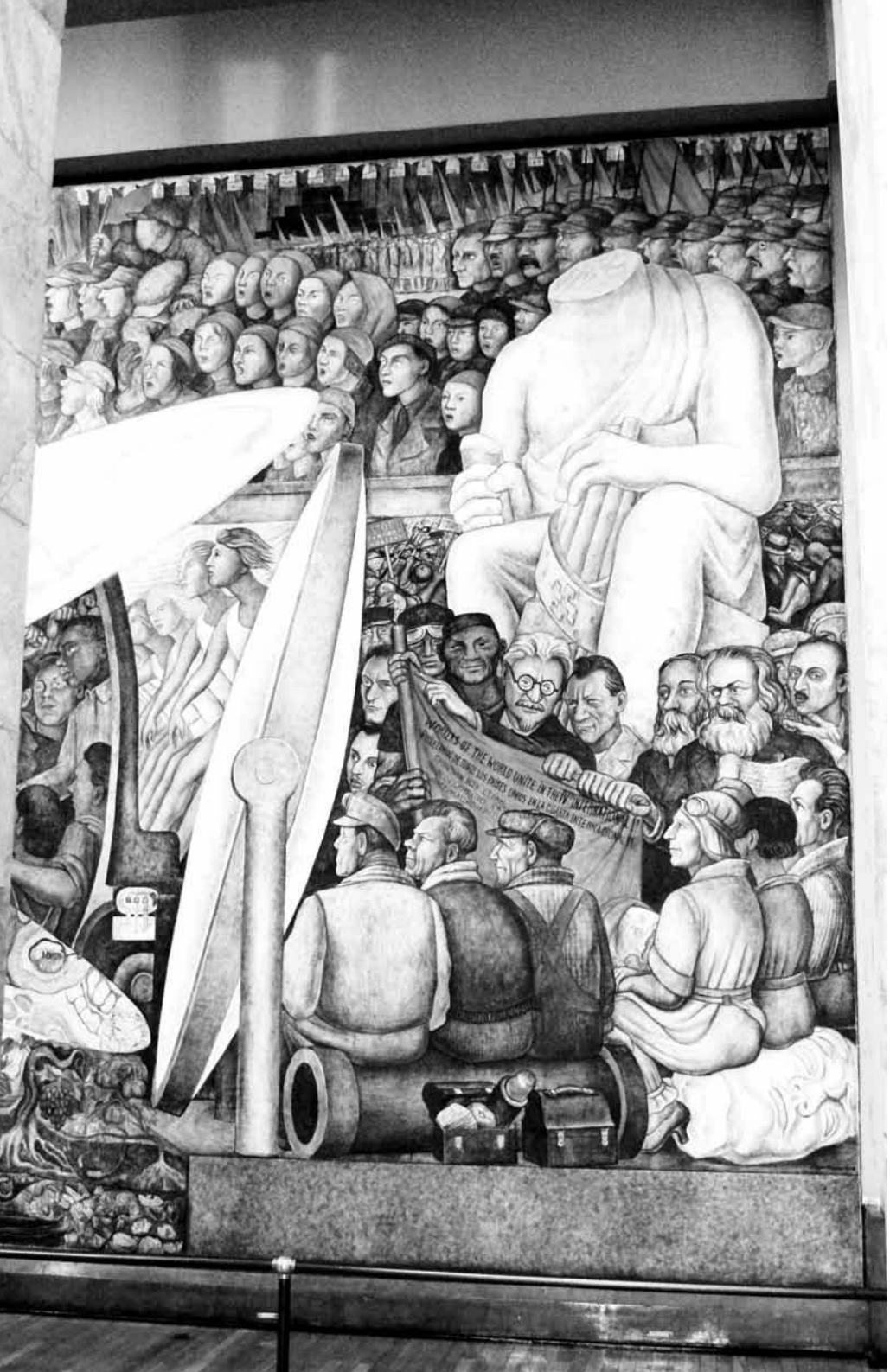
A Segunda Guerra Mundial não só impediu o aumento dos movimentos revolucionários liderados pelos trabalhadores na Europa, mas também contribuiu para a consolidação de novas relações políticas no continente americano. Mesmo que os Estados Unidos reafirmassem sua política de neutralidade e de isolamento frente à guerra na Europa (1939), eles não tardaram em estabelecer vínculos mais fortes na América Latina. Estavam interessados em defender seus interesses comerciais e temiam tanto a influência crescente da Alemanha, em países como a Argentina e o Brasil, quanto o surgimento de movimentos revolucionários e também o crescimento do antiamericanismo. (Colby & Dennett, 1998, p. 145).

Em 1939 e 1940, o governo norte-americano intensificou acordos de cooperação com os demais países americanos a fim de selar sua influência no Continente. Para Roosevelt, as Américas tinham de se transformar numa fortaleza do hemisfério. Depois dos avanços do exército de Hitler na Europa, a política americana foi orientada para encontrar soluções que garantissem a segurança do continente. A miséria e o atraso econômico dos países latino-americanos poderiam propiciar revoluções lideradas por nacionalistas, socialistas ou simpatizantes do nazi-fascismo, movimentos que punham em xeque os interesses dos Estados Unidos. Para os norte-americanos, a situação de penúria social e econômica, assim como a debilidade militar dos países da América Latina, era uma ameaça aos próprios interesses dos Estados unidos no Continente.

Governo e capitalistas norte-americanos, como Nelson Rockefeller, estavam preocupados não só com a influência e a espionagem alemã na América Latina, mas também com as agitações trabalhistas crescentes. Se o nacionalismo, o comunismo ou o fascismo progredissem no Continente e fossem aliados do descontentamento das populações empobrecidas e excluídas, aumentariam os riscos de sobrevivência para as empresas norte-americanas. O antiamericanismo encontraria condições propícias para crescer. Foi por causa disso que a administração de Roosevelt começou a articular uma nova política internacional e resolveu investir em programas sociais e acordos econômicos para minorar os problemas da América Latina. (Colby & Dennett, 1998, p. 123).

O Departamento de Estado do governo Roosevelt, a Pan American Union e o Office of the Coordinator of Inter-American Affairs (OCIAA), chefiado por Nelson Rockefeller, acertaram uma política mais ou menos coesa de intervenção na América Latina. As atividades culturais eram eficazes para a persuasão e para a construção de uma imagem positiva dos Estados Unidos e de sua política tanto no Brasil como nos demais países americanos.

Por diversos meios, a Política da Boa Vizinhança se efetivava: a publicação de artigos e de reportagens completas em jornais e revistas norte-americanos sobre o Brasil e várias de suas personalidades; a difusão de programas da NBS, da CBS e de outras companhias radiofônicas, falados em português e voltados para o público brasileiro; a organização de expedições culturais de escritores, cineastas e artistas norte-americanos para conhecer o Brasil e sua cultura; a concessão de verbas para a ida dos artistas brasileiros consagrados para os Estados Unidos. A instituição que teve mais influência na execução dessas tarefas foi, sem dúvida, a



Diego Rivera
O homem na encruzilhada, 1934
Afresco. 4,44 x 11,45 m.
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5e/Diego_rivera_Commies.jpg

OCIAA. Essa agência foi criada com o intuito de aproximar os Estados Unidos e os demais países americanos.

O governo de Roosevelt apostou no Realismo Democrático como símbolo da política cultural para o continente americano. Simultaneamente aos esforços do governo em promover o ingresso dos Estados Unidos no rol dos centros difusores de cultura para a América Latina, que culminaram com a Feira Mundial de Nova York (1939), ocorria a adesão de grande parte da intelectualidade e da comunidade de artistas norte-americanos à política oficial da administração Roosevelt. O sucesso inicial da empresa governamental no âmbito das trocas culturais com os demais países das Américas se deu no momento em que Paris foi invadida pelas tropas alemãs no dia 14 de junho de 1940. Se os Estados Unidos estavam preocupados em exercer influência duradoura no continente americano só poderiam conquistá-la através da criação de bases culturais sólidas, que tornassem o *american way of life* atrativo e suscetível de ser seguido pela maioria dos países latino-americanos.

O grande evento que marcou o início da aproximação cultural entre o Brasil e os Estados Unidos foi a Feira Mundial de Nova York em 30 de abril de 1939. Nela, o governo brasileiro montou um pavilhão com tudo o que caracterizava o país naquele momento e lá foram expostos desde produtos de interesse para venda até símbolos de modernidade e obras da cultura brasileira. Antonio Pedro Tota diz:

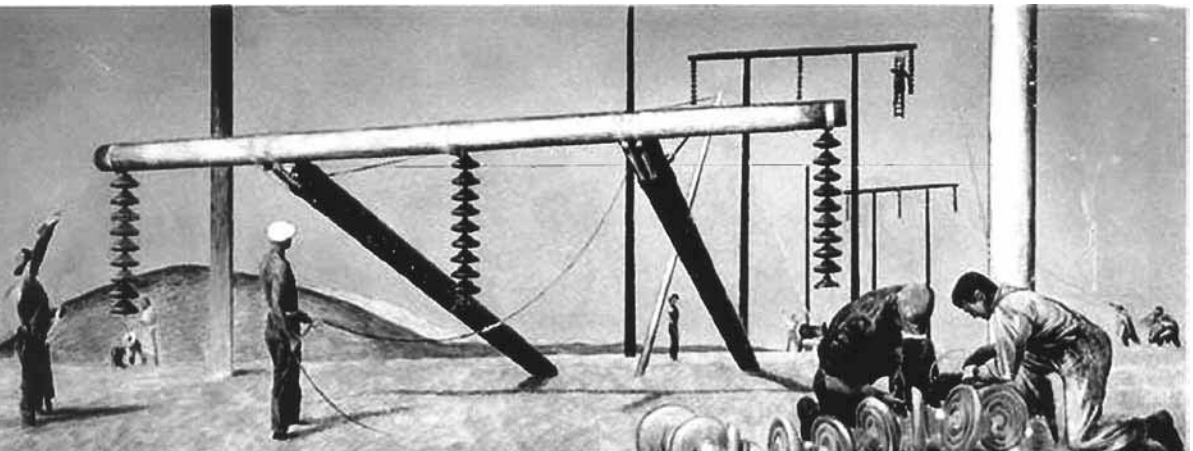
> A New York World´s Fair abriu suas portas (...). Uma imensa vitrine de sofisticadas bugigangas foi apresentada para visitantes do mundo todo. Os brasileiros que (...) visitaram a Feira, ou que consultaram jornais e revistas, mal puderam conter a admiração. Ficaram atônitos diante de aparelhos de barbear, máquinas de lavar roupas, primitivos aparelhos de televisão e robôs. (...) O Brasil, assim como vários outros países, participou da (...) (Feira). O pavilhão brasileiro foi projetado por Lúcio Costa e Oscar Niemeyer. E, no lançamento da pedra fundamental do edifício, ouviu-se o discurso do ministro da Indústria, Comércio e Trabalho, dr. Waldemar Falcão, transmitido em ondas curtas do Brasil para os Estados Unidos. (...) Uma banda tocou o Hino Nacional. Logo a seguir, o discurso do ministro brasileiro enaltecia a Política da Boa Vizinhança, "[...] tão preconizada pelos presidentes Roosevelt e Getúlio Vargas [...]" (Tota, 2000, p. 94-96).

Nas artes plásticas, Cândido Portinari foi escolhido para representar o Brasil nos Estados Unidos e preparou três obras para a Feira: *Jangadas do Nordeste*, *Cena Gaúcha* e *Festa de São João*. Embora o Pintor tivesse recebido apoio entusiástico de intelectuais ligados ao Ministério da Educação, tais como Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade, o círculo mais próximo do ministro Gustavo Capanema e também grande parte do meio artístico brasileiro manifestaram-se contra a escolha dele como expoente da arte brasileira. A acusação de que

Portinari era favorecido pelo Ministério da Educação era tema de polêmicas desde pelo menos 1935 e causou muito desconforto para o Ministro Capanema, que tentou até mesmo vetar, sem sucesso, a indicação do Pintor para a missão cultural nos Estados Unidos.[2]

Além disso, era boato corrente no círculo Capanema que as figuras deformadas, as mãos e os pés dos brasileiros pintados por Portinari, difundiriam uma imagem ruim do País. O impasse, a bem dizer, foi resolvido fora do País, pois Portinari era conhecido nos Estados Unidos e seu nome fora aprovado por Robert C. Smith, Alfred Barr Jr. e Florence Horn. Todos eles viam muita proximidade entre o realismo social norte-americano e a pintura de Portinari – o que caracterizava a tendência artística realista do Continente Americano em oposição à arte de vanguarda européia – com a diferença de que as obras de Portinari tratavam de mostrar a realidade brasileira, a nação ainda pouco desenvolvida e as camadas populares, o campesino e o trabalhador.

Sem ter a intenção de fazer propaganda para o Estado Novo e sem conter uma mensagem política direta e revolucionária como os Muralistas Mexicanos, Portinari se adequava muito bem ao gosto do governo norte-americano. Ele tinha muita semelhança estética com as obras dos artistas da FAP, que em geral, promoviam o lema – o "trabalho reconstrói a nação" – e os feitos do governo Roosevelt. Uma das consequências da fama obtida por Portinari foi a série de exposições itinerantes de suas obras que percorreram várias localidades dos Estados Unidos. Uma das grandes homenagens prestadas a Portinari, ocorrida no mesmo período em que se selou definitivamente a aproximação política entre Brasil e Estados Unidos, foi o convite feito por Archibald MacLeish para que o pintor brasileiro executasse murais na Biblioteca de Washington.



David Stone Martin
Eletrificação, 1940,
têmpera sobre papelão.
11,7 x 17,8 cm.
http://imagespublicdomain.
files.wordpress.com/2009/09/
electrification.jpg

Como *Librarian* da Biblioteca do Congresso, nomeado por Roosevelt, e em consonância com a Política da Boa Vizinhança, MacLeish convidou Cândido Portinari para pintar os murais da Fundação Hispânica. Embora tivesse se interessado pela arte de vanguarda européia, sua posição em 1940 seguiu mais de perto a de Hoger Cahill: MacLeish defendia o Realismo Democrático, e por semelhança Portinari, como expressão inovadora e legítima da arte nas Américas.

Na política, MacLeish propunha que se formasse uma nova "frente popular" nos Estados Unidos, sem conotação política, para apoiar a entrada da nação norte-americana na guerra e para integrar os esforços de guerra contra o nazismo. Um vale-tudo em nome tanto da salvação da cultura contra a barbárie como do apoio à política internacionalista norte-americana. Segundo Guilbaut, Dwight Macdonald compreendeu muito bem o que a proposta de MacLeish encobria, isto é: a defesa de uma arte nacional norte-americana:

> Por baixo da bandeira da defesa nacional, estas teses (a de MacLeish e a de Brooks) atacavam o modernismo internacional e defendiam uma arte nacionalista agressiva. (MacLeish e Brooks) atacavam o nacionalismo nazista em nome do nacionalismo americano. De acordo com Macdonald e os remanescentes leais da esquerda independente tais como Farrell, a solução proposta era tão perigosa quanto o que ela atacava. Ambas as versões de nacionalismo apelavam ao artista para que desistisse inteiramente de seu papel crítico e se tornasse uma peça na maquinaria da política. (MacDonald, 1957, p. 213).

Ao se lembrar das palavras de MacLeish, logo depois da inauguração dos murais de Washington em 12 de janeiro de 1942, Robert C. Smith comentaria o significado daquela obra de Portinari, enfatizando a propensão do realismo e o caráter peculiar da pintura como expressão cultural unificadora do Continente Americano:

> MacLeish declarou em uma carta para sua Excelência, o presidente Getúlio Vargas do Brasil, cujo interesse pessoal foi largamente responsável por tornar possível a viagem de Portinari a Washington, que a Biblioteca "possuía não apenas pinturas bonitas que ilustravam o campo de interesses da Fundação Hispânica, mas também uma altamente original e importante contribuição para a Arte Americana" (Smith, 1943, p.09).

De modo geral, os escritos de Smith, de MacLeish e de Rockwell Kent enfatizaram o ideal das Américas unidas em torno de ideais de democracia e de respeito mútuo entre os países. Foi nesse mesmo sentido que se afirmou muitas vezes que Portinari pintava as raças colonizadoras do continente (o negro, o índio, o branco) como forma de evidenciar o fato estratégico de que, na América, elas viviam em harmonia e construíam uma nova civilização. No plano cultural, político e social, a Fortaleza Americana era construída para defesa dos interesses norte-americanos no

continente, e os discursos sobre a democracia norte-americana e seu esforço em estabelecer laços mais duradouros com os demais países americanos encobriam os interesses estratégicos e a atuação política e econômica dos Estados Unidos no continente.

No ensaio *Portinari - de Brodósqui aos murais de Washington* de 1942, Mário Pedrosa apresentou uma alternativa possível para a continuidade e o desdobramento do trabalho plástico de Portinari. Um desdobramento inscrito na variedade de pesquisas plásticas realizadas pelo próprio artista. Tratava-se de apontar uma alternativa para o processo recente de instrumentalização das artes, evidenciado no realismo socialista, na arte dos nazistas e no realismo democrático dos Estados Unidos. Pedrosa estava ciente das circunstâncias que levaram o pintor brasileiro a ser celebrado como representante da "arte americana". Ainda que houvesse no continente americano uma tendência predominante do realismo, essa se tornava cada vez mais uma imposição para a construção necessária da identidade entre os Estados Unidos e os demais países do continente. Para os intelectuais norte-americanos que mantinham relações estreitas com o governo Roosevelt, as diversas exposições e as pinturas murais de Portinari na Fundação Hispânica funcionavam não só como estreitamento dos laços dos Estados Unidos com o Brasil, mas também como forma de reafirmação e independência dos valores americanos frente à cultura européia.

O ensaio de 1942, publicado no Boletim da União Pan-Americana, divide-se em três partes: a primeira trata dos problemas técnicos e estéticos que acompanharam Portinari em toda sua trajetória; a segunda evidencia o momento em que o pintor brasileiro se interessa pela matéria social e se encaminha para expressões plásticas mais coletivas; na última parte, Mário Pedrosa seleciona alguns exemplos e discute como Portinari conseguiu solucionar de forma mais completa a relação entre os problemas técnicos e estéticos em suas obras e alcançou uma expressão menos literária na descrição da realidade. Dessa forma, iniciava-se uma fase mais livre na criação, com um toque de influência das experiências surrealistas, em que predominava a cor azul.

Para Pedrosa, Portinari nos Estados Unidos:

> fora de seu país, fora do ambiente natal familiar, sentiu-se menos enraizado, mais livre para entregar-se, sem nenhum empecilho, de nenhuma ordem, ao demônio de sua virtuosidade, de seus recônditos impulsos, de sua inspiração. Jamais, e isso se depreende logo à primeira vista, em nenhum outro momento de suas realizações murais, se sentiu ele mais livre, mais

> desimpedido, mais disposto a fazer as ginásticas técnicas mais perigosas e as deformações mais violentas. Estas foram composições executadas sob um profundo sentimento interior de liberdade (Pedrosa, 1981, p. 19).

Havia indícios nos murais de Washington de que Portinari trocava a importância e o interesse pelas 'contingências externas' por um chamamento à universalidade inscrita na forma. A esse respeito, Pedrosa diz: "ele tende ao que se poderia chamar de desmitologização de seus ícones, de suas imagens, de suas paisagens, numa fuga às contingências externas, de meio e de tempo, nacionais ou não" (Pedrosa, 1981, p. 19). Isso sinalizava, para o Crítico, a relevância da procura feita pelo Pintor de um novo tipo de harmonia para a composição, na qual se substituía, com "uma sucessão de acordes dissonantes", o equilíbrio e a invariabilidade fácil na representação da realidade para "atingir uma harmonia mais transcendente e silenciosa" (Pedrosa, 1981, p. 20).

A tentativa de conciliar o tema com a laboração do valor das cores e da inter-relação estabelecida entre elas revelava aquele problema intrínseco de adequação na obra de Portinari, o que poderia indicar o início de um processo possível de superação do figurativo em prol do abstrato. Contudo, o problema central da adequação entre o drama vivido e o plástico solucionava-se de modo fundamental, também na pintura mural do Pintor, dentro dos limites da criatividade artística ou do domínio exclusivo da plástica. Isso tornava válida a maturidade de expressão conquistada por Portinari em *Garimpo* e mostrava que não havia apoio indispensável em facilidades ou clichês para a elaboração final da obra. Assim, "a finalidade afinal externa (...) é restaurada sem que ao mesmo tempo o artista caia na banalidade das descrições convencionais, mantendo-se no domínio da pura criação" (Pedrosa, 1981, p. 25).

Pedrosa discorria sobre sua impressão de que Portinari parecia seguir uma via mais livre e afastada dos excessos da literalidade na pintura. Os últimos trabalhos apresentados pelo pintor brasileiro em sua curta trajetória nos Estados Unidos, de Nova York a Washington, tinham qualidades intrínsecas capazes de reativar as qualidades plásticas da pintura em direção francamente oposta à ênfase temática. Contudo, o tempo não veio comprovar essa tendência. Por certo, Portinari interessava-se por retratar em suas obras pessoas simples, temas ligados ao trabalho e à exploração de camponeses e trabalhadores. Entretanto suas obras não tinham um tom político explícito, como se pode ver em alguns murais mexicanos.

Feitas algumas experiências por outras paragens dos efeitos técnicos que se revertiam em

pesquisas plásticas atualíssimas, a ênfase temática das pinturas de Portinari inseria-se na longa marcha dos Realismos no cenário mundial das artes. A via alternativa, indicada por Pedrosa, para a continuidade do trabalho de Portinari seguia os indícios de uma nova tendência da arte; uma tendência marcada pela independência crítica em relação às ideologias dominantes. Pedrosa promovia a via da arte independente propugnada pelo Manifesto de Trotski e Breton; a experiência plástica de Portinari aproximava-se de uma libertação das exigências temáticas. Portinari como representante da pintura brasileira poderia ser exemplo de nova tendência da arte, que se afastaria dos elementos nacionais em direção à expressão estética internacionalista, presente nas manifestações puras da arte.

Em depoimento do início da década de 1950, Pedrosa relembrava seu encontro com Portinari nos Estados Unidos no momento em que a disputa entre realistas e abstratos era superada pela predominância dos últimos em detrimento da perda de prestígio dos primeiros no cenário artístico brasileiro: "Comentava eu, entusiasticamente, a maneira atrevida com que o pintor reduzia os detalhes figurativos, pé, nariz, cabeça, camisa, peneira, batel, água, pedra, etc., a manchas coloridas, a signos, a formas geométricas como triângulos, por exemplo, para realçar a força plástica significativa do todo" (Pedrosa, 1986, p. 262). O fato é que, depois dos murais de Washington, Portinari voltou à baila com a importância temática em suas obras, com aquele excesso de importância atribuída ao assunto na pintura. Esse tipo de atitude é que tinha gerado seu vínculo com a política cultural promovida pelo Estado Novo e pelos Estados Unidos.

Com a abertura política em 1946, Portinari aproximou-se do recém-legalizado Partido Comunista do Brasil. Sem ser bem acolhido pela doutrina do PC para as artes, Portinari continua sua empreitada figurativa ao lado da política de Luiz Carlos Prestes. A obra *Tiradentes* de 1949 foi, para Portinari, uma homenagem a Prestes como o libertador nacional contra o imperialismo norte-americano. Pedrosa criticou veementemente a obra e apostou na arte de tendência construtiva, nascida nos primeiros anos da Revolução Russa de Trotski e de Lênin, para a crítica da doutrina do Realismo Socialista e para a consolidação da Modernidade no Brasil.

Notas

1 Para Wald, Trotski afirmava no Manifesto que, a arte se deixada livre, confluiria com os ideais político-revolucionários e, por conseguinte, colaboraria para a abertura de uma nova etapa na história da humanidade. Ao contrário de Guilbaut, Wald entendeu o surgimento do Manifesto como a efetivação de uma alternativa para a arte desde que se efetivasse a alternativa política revolucionária. Cf. (GUILBAUT, 1985, p. 26-29).

2 O escritor Luiz Martins foi um dos que questionou a proteção "oficial" do pintor Portinari e dos que reclamaram mais visibilidade para outros artistas plásticos brasileiros, tais como: Di Cavalcanti e Flávio de Carvalho. Para um estudo mais apurado sobre o caráter "oficial" da pintura de Portinari ver: (FABRIS, 1990, p. 25-40 e 73-140).

Referências

BRETON, A. & TROTSKI, L. (1985). Por uma arte revolucionária independente. São Paulo: Paz e Terra: CEMAP.

COLBY, G. & DENNETT, C. (1998). Seja feita a vossa vontade: a conquista da Amazônia: Nelson Rockfeller e o evangelismo na idade do petróleo. Rio de Janeiro: Record.

FABRIS, A. T. (1990). Portinari: Pintor social. São Paulo: EDUSP & Perspectiva.

GREENBERG, C. (1996). Arte e cultura. São Paulo: Editora Ática.

GUILBAUT, S. (1985). How New York stole the idea of the modern art – abstract expressionism, freedom, and the cold war. Chicago: The University of Chicago Press.

MACDONALD, D. (1957). The Memoirs of a Revolutionist Nova York: Farrar Straus Cudahy.

PEDROSA, M. (1981). Dos murais de Portinari ao s espaços de Brasília. (org. Aracy A. Amaral). São Paulo: Perspectiva.

PEDROSA, M. (1986). Mundo, homem, arte em crise. São Paulo: Editora Perspectiva.

SCHWARTZMAN, S. (1984). Tempos de Capanema. Rio de Janeiro: Paz & Terra; São Paulo: EDUSP.

SMITH, R. C. (1943). Murals by Cândido Portinari. Washington: The Hispanic Foundation of the Library of Congress.

TOTA, A. P. (2000). O imperialismo sedutor: a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra. São Paulo: Companhia das Letras.

TROTSKI, L. "El arte revolucionario y la Cuarta Internacional". Disponível em: <http://www.ceip.org.ar/escritos/libro5/html/T09V238.htm>. Acesso em: 28 de fevereiro de 2002.

WALD, A. M. (1987). The New York intellectuals: the rise and decline of the anti-stalinist left from the 1930s to the 1980s. North Carolina: The University of North Carolina Press.

Shiraga Kazuo
Performance, c. 1963
(sem título)

Políticas da abstração: pintura e crítica no Brasil e Japão, anos 1950

*Pedro Erber**

Tomando como ponto de partida os comentários do crítico Mário Pedrosa sobre a arte de vanguarda japonesa do pós-guerra, o artigo explora o discurso político em torno à pintura abstrata no Brasil e Japão na década de 1950. Em meio ao antagonismo patente entre a utopia construtivista brasileira e o boom da pintura informal no Japão, revela-se uma convergência fundamental entre os dois contextos no modo em que artistas e críticos conceberam o potencial político da arte e o modo de relação entre arte e sociedade.

arte, política, década de 1950, vanguarda, Brasil, Japão, construtivismo, Concretismo, abstração, pintura informal, expressionismo abstrato, Mário Pedrosa

Ao longo da década de 1950, os conflitos culturais e batalhas políticas em torno da arte de vanguarda foram travados, em grande parte, no âmbito da pintura abstrata. Formas geométricas, manchas ou gotas de tinta sobre a tela carregavam o peso de intervenções políticas. Porém, o sentido associado à política visual da arte abstrata variava amplamente de acordo com a diversidade de contextos sociais e políticos. Sob tais circunstâncias, a crítica de arte ocupava posição estratégica de mediadora entre os âmbitos visual e verbal; era tarefa do crítico traduzir a aparente universalidade do visual para os diversos dialetos da política cultural. Críticos de arte politicamente atuantes encontraram em meio à ostensiva autonomia da pintura abstrata um modo poderoso de intervenção política pela arte. E, de fato, não fosse pelo papel decisivo da crítica em prover um arcabouço estético, filosófico e político para a pintura abstrata do pós-guerra, jamais teria o expressionismo abstrato atingido seu status internacional de símbolo da liberdade e do novo *american way of life*, assim como, no Brasil, a arte concreta não teria chegado a representar a contrapartida estética das ideologias desenvolvimentistas.

*Pedro Erber é professor do Departamento de Literaturas Clássicas e Modernas da Rutgers University. Doutor em literatura japonesa pela Cornell University, mestre em filosofia pela PUC-Rio e bacharel em filosofia pela UFRJ. Pedro é autor de Política e verdade no pensamento de Martin Heidegger (Loyola, 2003).

Em meio ao panorama cultural brasileiro dos anos 1950, ninguém mais influente na formação de um discurso sobre o significado político da pintura abstrata que o crítico de arte e militante trotskista Mário Pedrosa. Como escreveu certa vez Ronaldo Brito,

> Para qualquer pessoa ligada ao meio de arte brasileiro, especialmente para alguém que esteja investido de uma função crítica nessa área, parece impossível falar sobre Mário Pedrosa sem alguma dose de passionalismo. (...) mais do que influenciar os agentes da arte brasileira ele impregnou o circuito com suas idéias e suas posições diante do trabalho de arte (Brito, 1999, p. 48).

Mais ainda, o legado de Mário Pedrosa como crítico e ativista político e cultural permanece, em mais de um sentido, sem paralelos. Talvez porque sua lúcida visão histórica jamais se prestou à construção de mitos de excepcionalismo nacional, sua figura aguarda ainda o devido reconhecimento, para além das esferas da crítica de arte e história do marxismo, como um momento importante do pensamento político do século XX.

Este artigo toma como ponto de partida um momento *sui generis* na trajetória do crítico brasileiro. Na segunda metade de 1958, Pedrosa foi, por seis meses, pesquisador visitante no Museu Nacional de Arte Moderna de Tóquio. Além de se dedicar à pesquisa sobre as influências da caligrafia sino-japonesa na pintura abstrata europeia contemporânea, ele realizou palestras, organizou uma exposição sobre a construção de Brasília no próprio Museu Nacional de Arte Moderna, interagiu com artistas e críticos japoneses e escreveu frequentemente em sua coluna no *Jornal do Brasil* sobre a cena artística local. O breve período de interação direta entre um crítico vindo da América Latina e o meio artístico japonês constitui ponto de acesso privilegiado à dinâmica transnacional da arte no século XX. Em setembro de 1958, Pedrosa assistiu a uma exposição de pinturas do grupo de vanguarda japonês Gutai, organizada por seu líder Yoshihara Jir e pelo crítico francês Michel Tapié. A partir de suas severas observações sobre as pinturas do Grupo Gutai, as páginas que seguem tecem algumas considerações sobre o panorama transnacional da pintura abstrata nos anos 1950 e a importância fundamental da crítica de arte no contexto do que denomino as políticas da abstração.[1]

Antes de prosseguir, vale mencionar que dentre os diversos movimentos de vanguarda do pós-guerra no Japão, o Gutai é o que até hoje alcançou maior projeção internacional. Juntamente com o concretismo brasileiro, são os únicos movimentos fora da Europa e dos Estados Unidos discutidos no recente compêndio *Art since 1900*, organizado pelos teóricos

do grupo *October* – Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois e Benjamin Buchloh.[2] Além disso, dado que o termo *gutai* pode ser traduzido como "concreto", os dois movimentos compartilham o mesmo nome. Tal afinidade terminológica, que vem despertando a curiosidade de historiadores da arte, bem como o desenvolvimento quase sincrônico dos dois grupos levaram alguns à conclusão de que uma importante afinidade conceitual deveria existir entre eles.[3] No entanto, examinando as bases teóricas do Gutai e do concretismo, é, sobretudo, o forte contraste, a oposição quase diametral entre os dois grupos que surpreende.

Os duros comentários de Mário Pedrosa em sua coluna no *Jornal do Brasil* sobre a exposição do grupo japonês, em 1958, ilustram bem essa oposição, em meio à qual se colocam as tensões fundamentais da arte dos anos 1950:

> Agora, porém, quero tratar da última das exposições que visitei. Trata-se nem mais nem menos de uma que assim se intitula: □A Arte Internacional de uma Nova Era □ Informal e Gutai□. Foi organizada pelo Sr. Michel Tapié, de Paris. Tapié é, como se sabe, desses parisienses espertos que, associados a *marchands de tableaux*, inventam □ismos□ e descobrem □gênios□ todos os dias, pois que esta é a profissão deles. A mostra se compõe de três partes: uma de artistas japoneses, outra de artistas norte-americanos e outra de europeus. Associado ao Sr. Tapié e sua □arte outra□ está um grupo de jovens artistas, sob a liderança do Sr. Jiro Yoshihara, o Grupo Gutai. Gutai dá no dicionário a significação de □concreção□ □ a palavra combinada ao sufixo □teki□ dá □concreto□. Assim, Gutai seria uma concreção mas não ainda □concreto□. Um dos críticos da exposição, do *Japan Times*, interpreta a palavra como *embodiment*, o que nos aproximaria de algo como □encorpamento□, para não falar em □incorporação□ que nos leva a uma idéia de puro espírito comercial e industrial. Seja como for, o Grupo Gutai nada tem com o grupo concreto daí. São □tachistas□ e procuram antes o pretenso informe das origens do que a definição de estruturas novas (Pedrosa, 2000, p. 311).

Educação pela forma

Se, por um lado, a atitude de Pedrosa frente às pinturas do grupo Gutai é abertamente parcial, seu julgamento reflete um amplo projeto estético e político, muito mais que uma mera opinião pessoal. Trata-se, em primeiro plano, de uma posição que se compreende em meio ao antagonismo entre a abstração geométrica e a arte informal que marcou a cena artística brasileira durante os anos 1950. Fernando Cocchiarale e Anna Bella Geiger observam que *A fratura histórica entre Construtivismo e Informalismo, cuja gênese encontra-se por um lado em Malevitch e Mondrian, e, por outro em Kandinsky, ocorre no Brasil talvez de modo mais evidente do que no exterior* (Cocchiarale e Geiger, 1987, p. 19). Para aqueles que, como

Antônio Bandeira
Paisagem atormentada, 1953
Óleo s/tela, 54 x 65 cm
Pontual, R. (1987). Entre dois séculos. Rio de Janeiro : Jornal do Brasil.

Pedrosa, discerniam na arte abstrata um potencial político fundamental, o engajamento nos ideais da arte concreta e a rejeição das tendências informais significavam, antes de mais nada, uma decisão em relação ao destino da comunidade nacional.

No auge da utopia desenvolvimentista do pós-guerra, o construtivismo conquistou no Brasil o status de ideologia estética nacional. Ainda que o início do movimento concreto no país tenha sido frequentemente associado à exposição de Max Bill no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1950, e à premiação do escultor suíço na Primeira Bienal de São Paulo, no ano seguinte, tais eventos são parte de um processo mais longo e profundo. As origens da hegemonia construtivista na América do Sul podem ser traçadas ao menos a partir de 1934,

quando o pintor e teórico Joaquín Torres Garcia retorna a Montevidéu com a intenção explícita de divulgar sua ideia do "Universalismo construtivo". Mas foi, provavelmente, no Brasil dos anos 1950 que a utopia construtivista chegou mais perto de um amplo consenso ideológico. A articulação que levou à concepção e construção de Brasília, no final da década de 1950, é um exemplo patente do poder de agregação do construtivismo como ideologia estética e política. Entrevistado por Cocchiarale e Geiger, em 1980, o próprio Mário Pedrosa não deixa dúvidas quanto ao subtexto político de sua aderência ao projeto construtivo:

> — Esse esforço construtivo teria alguma relação com o processo de industrialização, com o desenvolvimento brasileiro dos anos 50?
>
> M.P. — Sim, havia esse compromisso, a arte é uma coisa otimista. O Brasil é um país de construção nova e eu achava que a arte concreta foi que deu essa disciplina no nível da forma. Já o informalismo era uma arte pessimista, muito pessimista e refletiu o que se passava no mundo. Uma arte de posição filosófica toda subjetiva, introjetiva. Era uma posição que não implicava uma mensagem, uma atitude de quem vê mais longe. Era um grito do artista, uma interjeição permanente. Eu acho que era simpática, mas uma arte moderna como essa não carregava uma mensagem mundial. Mundial sim, mas perdidamente, sem uma diretriz. A arte moderna foi uma arte que trouxe a esperança de uma civilização mundial e teve essa esperança negada (Pedrosa, 1987, p. 107)

Além de prover um arcabouço teórico para a prática e crítica de arte, o construtivismo articulou a base ideológica para o estabelecimento das grandes instituições da arte moderna do país. Na São Paulo do pós-guerra, uma aliança entre o governo, a burguesia industrial ascendente e a vanguarda construtiva internacional (destituída de suas tendências socialistas) foi o que possibilitou a institucionalização da arte moderna. O empreendedor ítalo-brasileiro Francisco (Ciccillo) Matarazzo Sobrinho fundou o Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1948, e a Bienal de São Paulo, em 1951, convidando o crítico de arte belga Léon Degand para dirigir o novo museu e organizar sua exposição inaugural. A obra fundamental da curadoria de Degand, a exposição *Do figurativismo ao abstracionismo* (1949), apresentava o curso histórico da arte moderna como um desenvolvimento progressivo, no qual a geometria abstrata ocupava o estágio mais avançado como a forma acabada e absolutamente moderna da arte.

Não é que não houvesse, no Brasil do pós-guerra, artistas trabalhando com as técnicas da abstração informal e gestual. Ao contrário, especialmente em fins da década de 1950, o informalismo tornara-se extremamente popular entre os pintores brasileiros. Ferreira Gullar, que não esconde sua antipatia pela pintura informal, comenta que, em certo ponto, *quando o Tachismo*

se impôs aqui você não encontrava em nenhuma galeria exposição de arte figurativa – era só Tachismo (Gullar, 1987, p. 90). A 5ª Bienal, em 1959, foi palco do ápice do que Mário Pedrosa chamou a "ofensiva tachista" na cena artística local. Naquela ocasião, o primeiro prêmio para artista nacional consagrou justamente o imigrante japonês Manabu Mabe como o mais influente pintor informal brasileiro. Em novembro de 1959, a revista americana *Time* celebrou a vida e carreira do pintor nascido no Japão, em um artigo intitulado *O ano de Manabu Mabe*.[4]

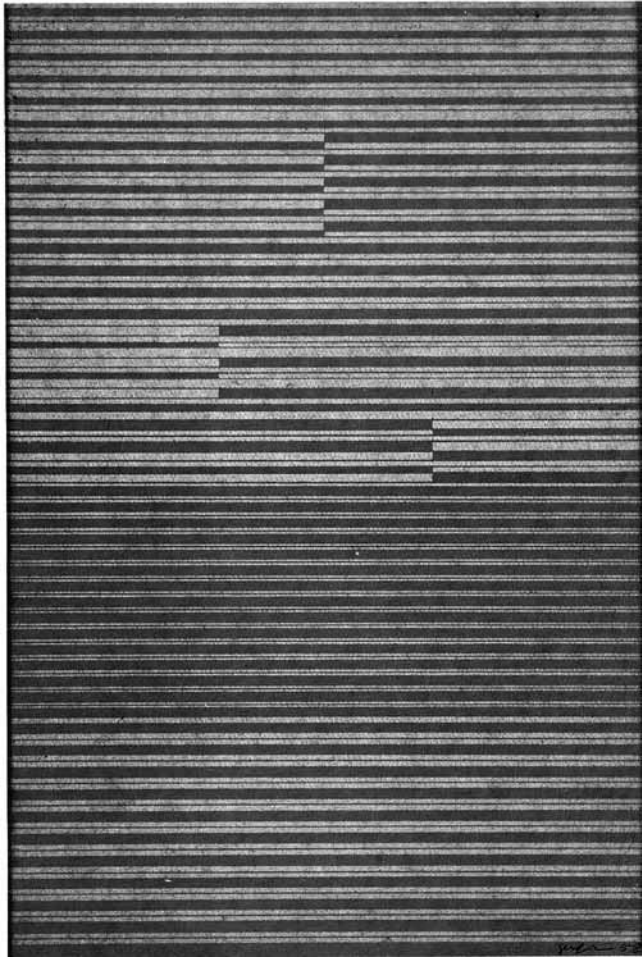
Ainda assim, a abstração informal foi incapaz de se livrar do estigma de moda importada, sem relevância para a realidade local e, acima de tudo, de articular sua produção visual com um discurso teórico consistente. A gravadora Fayga Ostrower expressou esse sentimento de exclusão dos informalistas do discurso da crítica de arte da época:

> Sei que os concretistas tiveram seus expoentes em alguns críticos de arte que realmente construíram toda uma série de teorias em torno desta posição, enquanto o mesmo não aconteceu com a arte informal. Não houve realmente nenhum crítico que teorizasse sobre a arte informal (Ostrower, 1987, p. 173).

Iberê Camargo, que também se dedicou à abstração informal desde o final dos anos 1950, justifica tal situação, argumentando que *quando o crítico é engajado, como foi o caso do movimento concretista – sem desmerecer obviamente o movimento dos artistas –, se dava uma prevalência da crítica* (Camargo, 1987, p. 181). Resumindo uma opinião amplamente aceita, Cocchiarale e Geiger argumentam que essa falta de um discurso teórico era intrínseca à própria abstração informal, que resistia a toda tentativa de sistematização conceitual: *O informalismo não produziu discursos de grupo porque a questão da liberdade ocupa um lugar central em sua ação. Sistematizá-las em princípios seria portanto profundamente contraditório* (Cocchiarale e Geiger, 1987, p. 20). Contudo, mais que uma característica intrínseca ao próprio informalismo e à abstração gestual, tal visão reflete o modo em que tanto o *informel* francês como o expressionismo abstrato, de origem norte-americana, foram traduzidos no contexto da arte brasileira da época.

Matéria e liberdade

O crítico japonês Miyakawa Atsushi expressa juízo semelhante ao de Iberê Camargo sobre o papel da crítica no Japão dos anos 1950, observando *que naquele tempo, dava-se mais*



Ivan serpa
(sem título), 1958
Guache s/papel
30 x 21 cm
Pontual, R. (1987). Entre dois séculos.
Rio de Janeiro: Jornal do Brasil.

importância à palavra dos críticos do que à realidade crua (Atsushi, 1980, p. 48). No entanto, ao contrário do âmbito brasileiro, desde 1956, pelo menos, foi, sobretudo, o informal que ditou o tom da crítica de arte no Japão. A exposição de 1958, *Arte Internacional de uma Nova Era – Informal e Gutai* (*Atarashii Kaiga Sekai-ten: Anforumeru to Gutai*), que provocou os duros comentários de Pedrosa, não foi um evento isolado e sim o resultado de uma longa e decisiva colaboração entre o crítico parisiense Michel Tapié e o líder do Gutai, Yoshihara Jirō. No mais, a exposição ficou conhecida como um dos ícones do assim chamado "Tufão informal" (*anforumeru senpū*),[5] que varreu o mundo artístico japonês em meados dos anos 1950.

Desde 1952, após o Tratado de São Francisco e a decorrente regularização do direito de viagem internacional para cidadãos japoneses, numerosos jovens artistas deixaram o país para seguir seus estudos na França. Dentre os primeiros a firmar residência em Paris estava o pintor Imai

Toshimitsu, que foi logo apresentado a Tapié, e alguns anos mais tarde se juntou ao grupo de pintores informais. 1952 foi também o ano em que Tapié organizou a histórica exposição *Significante do informal* (*Signifiant de l'informel*) e da publicação de seu ensaio *Uma arte outra* (*Un art autre*), que delineia as bases teóricas das obras de Jean Fautrier, Jean Dubuffet, Wols e outros, cujos trabalhos Tapié acompanhara e promovera desde o início dos anos 1940. Quase trinta anos mais velho que Imai, e conhecedor do meio artístico francês desde os anos 1930, o pintor Okamoto Tar□ voltou a Paris no mesmo ano para uma exposição individual. Tão entusiasmado quanto seus jovens colegas com as novas tendências da pintura abstrata francesa, e ativamente engajado na criação de uma vanguarda artística no Japão, Okamoto tomou para si a tarefa de trazer os expoentes da arte informal para uma exposição em Tóquio.

Em novembro de 1956, a exposição *Arte do Mundo de Hoje* (*Sekai konnnichi no bijutsu*) foi inaugurada na moderna loja de departamento Takashimaya, em Nihonbashi, zona central de Tóquio. Ainda que a exposição compreendesse ampla seleção de tendências da pintura contemporânea, foram as obras do grupo Informal, coordenado por Tapié, exibidas então pela primeira vez no Japão, que causaram o maior impacto e sacudiram as bases da cena artística local. O crítico Hary□ Ichir□ recorda que *Sobretudo o carvão dissolvido, como carne despedaçada sobre a delicada camada de verde profundo, os caroços protuberantes de gesso e as linhas de aquarela na superfície, sugerindo vagamente os contornos de uma face na série de Reféns de Fautrier são algo de que nunca me esquecerei* (Ichir□, 1979, p. 102). As telas informais do período da Segunda Guerra e dos primeiros anos do pós-guerra carregavam o peso do testemunho das atrocidades de um passado por demais recente, imbuído de um grito catártico de libertação. Pode-se imaginar a ressonância de tais obras em meio a uma geração de artistas e críticos japoneses que lutava ainda com a memória nacional de uma guerra recente e, simultaneamente, com os desafios impostos pelo esforço de reconstrução do pós-guerra e pela liberdade de expressão artística recém-adquirida.

Ainda que o próprio Tapié tenha promovido, desde cedo, sua arte informal como a autêntica expressão da resistência francesa contra a ocupação nazista, foi provavelmente no Japão que a associação da dolorosa expressividade da abstração informal à experiência da Segunda Guerra Mundial foi mais determinante. O pintor Kusuno Tomoshige, que imigrou para São Paulo em 1960, referiu-se certa vez a um elemento "infantil" (*yōchi*) nas obras de pintores abstratos brasileiros em comparação com seus pares no Japão — qualidade que ele atribuía

justamente à *falta de experiência da guerra*. Kusuno argumenta que o contraste era ainda mais claro ao se justapor as obras de pintores japoneses que imigraram para o Brasil antes da guerra, como Manabu Mabe e Tomie Ohtake, com pinturas daqueles que permaneceram no Japão: *As pinturas de Mabe, como seus próprios títulos o dizem, são românticas e líricas. Comparadas a nós, elas não perderam uma certa serenidade* (*ooraka-na mono wo ushinateinai*).[6] Percebe-se aí mais uma vez a importância da relação catártica com a experiência da guerra como fator decisivo no impacto profundo da abstração informal no meio artístico japonês dos anos 1950.

Rechaçada no Brasil como uma "interjeição permanente" de pessimismo individualista (Pedrosa), o "grito" informal foi louvado pela "vanguarda convalescente" japonesa (Hary□) como um clamor catártico de libertação. De fato, desde o final da guerra e da queda do império, é compreensível que a questão da liberdade tenha ocupado o centro do discurso artístico no Japão. Foi ainda em 1º de janeiro de 1946 que o pintor Matsumoto Shunsuke lançou um apelo público para a institucionalização de uma arte livre, em um artigo intitulado *Uma proposta para os artistas de todo o Japão* (*Zen Nihon no bijutsuka ni hakaru*).[7] Quando, em abril de 1946, foi fundada a Sociedade Artística Japonesa (*Nihon bijtusu kai*), com 151 membros, seu panfleto inaugural anunciava que *pela primeira vez na história da arte japonesa, um grupo tão amplo e democrático de artistas voluntariamente se juntou, superando suas pequenas diferenças de pensamento político e escolas artísticas*.[8] Foi acima de tudo essa busca incessante de liberdade de expressão artística que deu forma às duas exposições de arte independente que se tornaram as mais importantes instituições da arte do pós-guerra japonês: a primeira, chamada *Exposição Independente do Japão* (*Nihon Andepandan-ten*), inaugurada em 1947, e sua contraparte mais experimental, que serviu de incubadora de alguns dos principais grupos de vanguarda da época, a *Exposição Independente Yomiuri* (*Yomiuri Andepandan-ten*, 1949-1963), patrocinada pelo jornal *Yomiuri Shinbun*.

A libertação a que os artistas japoneses aspiravam apresentou-se desde muito cedo sob a forma de um caminho bifurcado. A última e mais famosa tela de Kitawaki Noboru, *Quo Vadis* (1949), permanece como a metáfora mais pungente do panorama artístico do Japão logo após a Segunda Guerra. Com um estilo que mescla surrealismo e realismo socialista, o quadro mostra as costas de um soldado de volta da guerra, de pé em meio a uma paisagem desolada; sua mochila militar meio vazia pendendo do ombro e a inclinação da cabeça sugerindo um

olhar que mira longe no horizonte. Alguns metros à frente, uma placa indica a bifurcação: à esquerda, uma multidão organizada marcha levantando bandeiras vermelhas; no canto superior direito, nuvens, chuva, e uma paisagem urbana vagamente distinguível. Logo o caminho da liberdade artística perseguido pela vanguarda japonesa também se bifurcaria. Até o início dos anos 1960, o estilo marcado das duas grandes exposições independentes anuais – de um lado o *Nihon Andepandan*, caracterizado pelas tendências do realismo social, e de outro a exposição mais experimental, organizada pelo jornal *Yomiuri* – refletiam esta clara cisão entre duas concepções de "vanguarda".

A recepção japonesa da pintura informal levou consigo a marca dessas distintas, por vezes incompatíveis, visões do potencial libertador da pintura. Em contraste com a ideia de uma libertação do sujeito ou indivíduo, como as tendências do expressionismo abstrato foram mais frequentemente entendidas nos Estados Unidos, Brasil e alhures, um grande número de críticos no Japão dos anos 1950 percebeu na pintura informal um movimento radical de libertação do poder de significação da *matéria*, para além do domínio da expressão subjetiva. Para a esquerda crítica, esse novo papel da materialidade como elemento central da prática artística apresentava a possibilidade de uma estética marxista que rejeitava a virada zhdanovista do realismo socialista, ao mesmo tempo em que incorporava as mais novas tendências da pintura abstrata ocidental. Essa guinada em direção à materialidade desafiava o primado idealista da forma e do espírito na produção da obra de arte e trazia a promessa de um modo inteiramente novo de expressão artística, proveniente do encontro dialético entre ato e matéria.

A afirmação de Yoshihara Jir□ em seu *Manifesto Gutai*, de 1956, de que na arte Gutai *o espírito não força a matéria a se submeter*, mas, antes, quando apresentada como tal, *a matéria começa a dizer-nos algo e fala em alta voz* (Yoshihara, 2004, p. 82), consiste, em parte, em uma tentativa de responder e posicionar o grupo Gutai em meio aos acalorados debates sobre a materialidade da arte que sucederam à exposição *Arte do Mundo de Hoje*.[9] O *Manifesto*, que menciona ainda uma *sintonia peculiar* (Yoshihara, 2004, p. 82) entre as aspirações do Gutai e aquelas da arte informal, não contém referência alguma à noção de arte concreta (*gutai geijutsu* em japonês) cunhada por Theo van Doesburg; tampouco menciona qualquer das tendências que compunham o cânone construtivo brasileiro da época. Em finais da década de 1950, nenhum outro dentre os grandes grupos de vanguarda japoneses foi tão influenciado pela pintura informal como o Gutai. Fundado na cidade de Ashiya, na região de Kansai,

em 1954, o grupo – e seu líder Yoshihara mais que qualquer um – se ressentia sobre a falta de atenção por parte do *establishment* da crítica de arte em Tóquio em relação às experimentações radicais que caracterizaram seus primeiros trabalhos.[10] De modo que foram, sobretudo, os copiosos elogios de Tapié ao Gutai na mídia local, desde sua primeira visita ao Japão, que despertaram o interesse dos críticos, em Tóquio, em relação ao grupo. No entanto, como nota Chiba Shigeo, a influência de Tapié acabou por desviar o foco do grupo de suas performances inovadoras dos primeiros anos em favor das técnicas da pintura informal.[11] Nesse percurso, a exibição *Arte Internacional de uma Nova Era – Informal e Gutai*, marcou o ápice da colaboração entre Yoshihara e Tapié e o período mais informalista do Gutai. Sob tais circunstâncias, não é de surpreender a dureza da reação de Pedrosa às pinturas do grupo japonês em 1958.

Contemporaneidade

O curador Daniel Abadie, que em 1984 organizou uma exposição reunindo justamente os repertórios de Michel Tapié e Léon Degand, observou sobre a fundamental oposição entre os dois críticos:

> Apresentar em conjunto as escolhas críticas de Léon Degand e Michel Tapié em uma exposição representativa da arte do pós-guerra pode parecer paradoxal, visto que quase tudo parece separá-los. O pensamento rigoroso de Léon Degand, sua visão exógena da arte abstrata, sua parcialidade por uma arte de rigor e construção são o oposto do temperamento anárquico de Michel Tapié, de sua visão de uma arte para além de todos os estilos, de seu gosto pela magia e pelo fantasmático. Porém, entre esses dois extremos, como escreveu Francis Ponge, "toda a lira se tensiona" (Abadie, 1984, p. 3).

Enquanto a arte informal de Tapié tomava de assalto o meio artístico japonês em meados dos anos 1950, transformando profundamente suas práticas e teorias, ela era categoricamente rejeitada no Brasil, onde as rigorosas formas do concretismo moldavam o discurso da crítica de arte.

Justapostos, os contextos artísticos do pós-guerra no Brasil e no Japão iluminam a natureza transnacional dessa tensão fundamental da arte do século XX, frequentemente concebida como fenômeno fundamentalmente europeu ou "ocidental". Apesar das recentes tentativas de comparação e aproximação do concretismo brasileiro ao grupo Gutai, o ponto de convergência entre ambos não se encontra na superfície dos fatos e discursos. O que conecta

os dois grupos, e mais ainda os contextos em que ambos emergem, não está nas próprias obras, em suas características de estilo, nem tampouco nas ideologias a elas atribuídas. É antes no conjunto de pressuposições comuns a ambos sobre o potencial político da arte, em um certo modo de conceber a relação entre arte e sociedade, que esses dois contextos artísticos aparentemente tão distantes convergem. Sua contemporaneidade fundamental reside, sobretudo, no discurso, que perpassa ambos os contextos, de uma política da abstração.

Notas

1 Esta discussão é parte de minha tese de doutoramento pela Universidade de Cornell e de um manuscrito em preparação para publicação, provisoriamente intitulado Após as políticas da abstração: vanguarda e crítica no Brasil e no Japão em torno a 1960.

2 Cf. Hal Foster, et al., 2004, pp. 373-8.

3 Marc Dachy escreve em seu livro Dada au Japon sobre a relação entre o Gutai e o concretismo brasileiro: O mesmo momento na cronologia artística da época, e acima de tudo a acuidade teórica de seus protagonistas, Yoshihara, o mais velho e fundador do Gutai e Haroldo de Campos, na origem da poesia Concreta brasileira, não nos permitem permanecer no registro da pura coincidência. ... Inúmeros paralelos, tanto no nível da teoria como no das obras poder-se-iam revelar entre o Gutai e a concreção brasileira, se quiséssemos examiná-los de perto (Marc Dachy, 2002, p. 120).

4 The year of Manabu Mabe, Time, November 2, 1959.

5 Cf. Haryū Ichirō, Sengo bijutsu seisuishi, pp. 100-110.

6 Nikkei bijutsu-shi gaisetsu. In: Burajiru News. Nikkei Shimbun Mail Magazine, no. 25 (4 de janeiro, 2004).

7 Cf. Haryū, Sengo bijutsu seisuishi, pp. 35-9; Mark H. Sandler, The living artist: Matsumoto Shunsuke's reply to the State. In: Art Journal, vol. 55, 1996, pp. 74-82.

8 Haryū, Sengo bijutsu seisuishi, p. 38.

9 O crítico e historiador Hirai Shōichi especula que o próprio Manifesto Gutai, publicado mais de dois anos após a fundação do grupo, foi produzido em resposta a uma sugestão do editor da revista Geijutsu Shinchō, que convidou Yoshihara a expressar a posição do grupo em relação aos debates sobre a materialidade da arte que animavam a cena artística da época. Cf. Hirai Shōichi, Entrevista pessoal. 15 de junho de 2007.

10 Em um artigo celebrando os dez anos do Grupo Gutai, Yoshihara escreve sobre a reação inicial dos críticos de arte em Tóquio aos trabalhos do grupo: Minha intenção era oferecer uma fruta fresca, ainda amadurecendo. No entanto, os críticos japoneses não pareciam interessados em morder um pedaço de nada que eles já não houvessem provado antes (Yoshihara Jirō, Gutai Bijutsu no ju-nen. In: Bijutsu Jaanaru, no. 40). Haryū comenta sobre o episódio em Ascenção e queda da arte do pós-guerra e reconhece sua parcela de culpa. Cf. Haryū Ichirō, Sengo bijutsu seisuishi, pp. 98-9.

11 Cf. Chiba Shigeo, Gendai bijutsu itsudatsu shi, 1986, p. 27.

Referências

ABADIE, D. (1984*).Un art autre / un autre art. Les années 50.* Paris: Artcurial, 1984.

ATSUSHI, M. (1963, 1980). Henbō no suii: Montaju-fu ni. In: *Bijutsu techō*, no. 227 (outubro, 1963); republicado em *Miyakawa Atsushi chosakushō*, vol. II. Tóquio: Bijutsu Shuppan-sha.

BRITO, R. (1999). Lições avançadas do mestre Pedrosa. In: *Experiência crítica.* São Paulo: Cosac & Naify.

CAMARGO, I. (1987). Entrevista. In: COCCHIARALE, F. e GEIGER, A. B. *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos 50.* Rio de Janeiro: Funarte.

COCCHIARALE, F. e GEIGER, A. B. *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos 50.* Rio de Janeiro: Funarte.

DACHY, M. (2002). *Dada au Japon.* Paris: P.U.F.

FOSTER, H. et al. (2004). *Art since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism.* New York: Thames and Hudson, v. II, pp. 373-78.

GULLAR, F. (1987) Entrevista. In: COCCHIARALE, F. e GEIGER, A. B. *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos 50* . Rio de Janeiro: Funarte.

ICHIR□, H. (1979). *Sengo bijutsu seisuishi* . Tóquio: Tōkyō Shoseki, pp. 100-10.

OSTROWER, F. (1987). Entrevista. In: COCCHIARALE, F. e GEIGER, A. B. *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos 50* . Rio de Janeiro: Funarte.

PEDROSA, M. Arte – Japão e Ocidente. In: *Jornal do Brasil,* 09/17/1958; republicado em ARANTES, O. (2000). (org.). *Modernidade cá e lá: textos escolhidos.* 4. ed. São Paulo: EDUSP.

SANDLER, M. H. (1996). The living artist: Matsumoto Shunsuke's reply to the State. In: *Art Journal,* vol. 55, pp. 74-82.

SHIGEO, C. (1986).*Gendai bijutsu itsudatsu shi.* Tóquio: Sh□bunsha.

TAPIÉ, M. (1952). *Un art autre.* Paris: Gabriel-Giraud et Fils.

YOSHIHARA. (1956, 2004). Gutai bijutsu sengen. In: *Geijutsu shinchō* (dezembro, 1956); republicado em Hirai Shōichi, *Gutai tte nanda?* Tóquio: Bijutsu Shuppansha.

O Escritor: uma "máquina de produzir desordem"

*Claudio Alexandre de Barros Teixeira**

O Escritor: uma "máquina de produzir desordem" tem como objetivo estudar o romance visual de Ana Hatherly, composto entre 1969 e 1972, que apresenta afinidades estéticas com as vanguardas históricas e com as tradições barroca e maneirista, e em especial com os labirintos (ou textos visuais) do século XVII.

Ana Hatherly, vanguarda, barroco

O Escritor, de Ana Hatherly, é um livro sem palavras, formado por linhas, formas gráficas, cores, letras, números, dispostos numa ordem geométrica caótica no espaço em branco da página, contrariando hábitos rotineiros de leitura. Dizer que este livro é um "romance" é um gesto transgressivo da autora, uma vez que a obra escapa a qualquer definição de texto literário, questionando inclusive o conceito de literatura, já que o seu "texto" é puramente visual. A impossibilidade de leitura linear desse livro estranho convida a inteligência do leitor a perder-se em seus intermináveis trajetos possíveis, numa aventura entre o risco e o cálculo planejada pela autora, que busca uma relação de cumplicidade criativa com o leitor.

É evidente que neste labirinto destituído de centro[1], que não oferece as regras de um programa para facilitar sua decifração, toda tentativa de leitura é uma temeridade, ou, mais exatamente, uma das quase infinitas possibilidades de construção do sentido; acrescentar mais uma é apenas cumprir o desígnio da própria obra, que rejeita certezas estáveis: seu território é o da instabilidade criadora, e nisso reside o seu encanto.

O título do livro apresenta uma indisfarçada ironia, ao identificar com a palavra "escritor" um conjunto de imagens que não é, exatamente, o tipo de produção que se espera de alguém que pratica a literatura, ou seja, *texto verbal*. Seria um paradoxo ou provocação, se esquecêssemos o conceito de *texto visual*, que Ana Hatherly foi buscar em Max Bense para definir a

*Claudio Alexandre de Barros Teixeira é mestre em Literatura Portuguesa pela Universidade de São Paulo (USP), com dissertação sobre a Ana Hatherly. Publicou diversos livros de poesia, ficção e ensaio, com o pseudônimo Claudio Daniel, entre eles Figuras Metálicas (2005).

poesia figurativa do barroco português, no livro *A experiência do prodígio*. Conforme Affonso Ávila, "a poesia seiscentista, como a de hoje, foi tentada a exprimir-se em formas híbridas, procurando dizer visualmente algo mais do que podia o simples verso tradicional" (ÁVILA, 1994: 29). Para isso, recorreu "ao auxílio da pintura, da gravura, em composições que se aproximam do caligrama e de outras montagens modernas" (idem).

A composição híbrida, que recusa ser um artefato meramente *literário*, segundo Ávila, equivale a uma "poesia não-verbal, construída a partir de signos visuais, de formas aleatórias ou geométricas" (idem, 35-36), que nasce de uma "nova noção de estrutura da obra literária, da poesia, em decorrência da qual pode *O Escritor* lograr uma linguagem mais inventiva" (idem, 29). Seguindo o raciocínio traçado por Ávila, podemos considerar *O Escritor* um artefato estético que desconsidera as distinções entre literatura e artes visuais, bem como entre ficção, poesia e qualquer outro gênero delimitável, trazendo "uma dimensão nova, inesperada, aos nossos métodos de leitura" e uma "alteração nos hábitos culturais" que ainda está "longe de ser assimilada"[2] (HATHERLY, 1979: 110).

Composta entre 1967 e 1972, essa obra inusitada é um *work in progress* cujos "diferentes graus de legibilidade se tornam um desafio à construção de significados" (HATHERLY, 1975: 6). Ao publicar a obra, em 1975, a autora, de maneira paradoxal, finaliza e propõe o recomeço do trajeto nesse labirinto de imagens. Nas palavras de Ana Hatherly, "o autor concebe o percurso da experiência e realiza-o primeiro, mas ao publicá-lo deturpa-o, isto é, transfigura-o, e desse modo a sua experiência o ultrapassa" (idem, 5), agora que o livro fica à mercê da "interpretação que dela hão-de fazer os leitores" (idem).

É assim, prossegue a autora, que "o leitor torna-se uma testemunha que depõe, agindo nesse processo histórico" (idem, 6). Em lugar da passividade inerente às narrativas tradicionais, em que o leitor é conduzido pelo autor até um desfecho coerente com a construção ficcional, neste anti-romance de imagens que constitui "uma estrutura viva, em constante processo de transformação" (HATHERLY, 1979: 109), temos a participação imaginativa do leitor[3] numa subversão da ordem convencional de leitura, inclusive da obra aberta regida por regras específicas.

Esta subversão artística representa outra, no campo social (recordemos que *O Escritor* foi gestado na fase final da ditadura salazarista): trata-se da quebra de hierarquias, funções e normas, numa consciente e deliberada anarquia criativa. No parágrafo final da nota introdutória,

Ana Hatherly registra o "desânimo", a "descrença", a "revolta" e a "repulsa" de sua geração ao sistema vigente; *O Escritor* seria, nesse contexto, "uma representação necessária dum estado de repressão prolongada" (HATHERLY, 1975: 6) e um convite à resistência pela capacidade radical de invenção.

O Escritor, segundo Ana Hatherly, é uma "narrativa em 27 fases", em que o sentido de cada fase "é posto em movimento pela leitura", que será "sempre múltipla porque à ilusão de ver se acrescenta a ilusão de ler" (HATHERLY, 1975: 5). A palavra ilusão, derivada do latim *illusione*, significa, conforme o *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*, "engano dos sentidos ou da mente, que faz que se tome uma coisa por outra, que se interprete erroneamente um fato ou uma sensação" (HOLLANDA, 1986: 917).

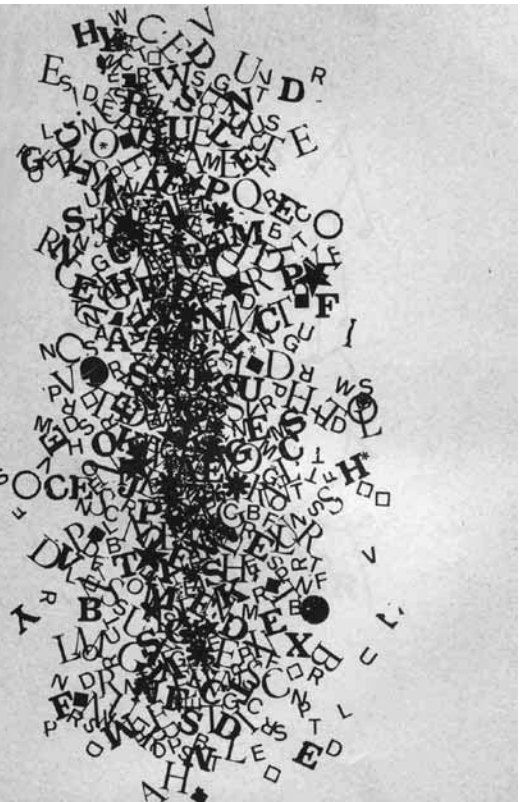
Ao fazer da ilusão um elemento intrínseco à operação de leitura dessa obra inquietante, Ana Hatherly renuncia à delimitação de sentidos precisos e incorpora o ruído[4], o desvio da rota, o caos e a dispersão como meios criativos para a construção de significados (assumindo, portanto, todos os riscos apontados por Umberto Eco em *Os limites da interpretação*). As imagens dessa narrativa são compostas de letras, sílabas, sinais de pontuação ou números associados a figuras semelhantes a traços caligráficos; nenhuma palavra consta nesses quadros, a não ser aglutinações semânticas como KPYOTL, MNAA ou MORLU?, que lembram a linguagem *zaúm*[5], ou transmental, do poeta russo Velimir Khlébnikov, ou as experiências sonoras abstratas de Antonin Artaud ("Talachtis talachtis tsapoula / koiman koima Nara")[6]. Em algumas fases do livro, as formações léxicas assemelham-se a pequenos poemas que desafiam qualquer possibilidade de pronúncia, pela ausência de vogais; é como se a autora representasse a destruição da língua, retornando ao tema da incomunicabilidade, presente em outras obras como as *Tisanas* e *O mestre*; porém, enquanto nesses títulos a dificuldade de entendimento é urdida pelo recurso ao absurdo, ao *non sense*, aqui a própria referencialidade é abolida na pura música visual e o alfabeto, reduzido a signos plásticos.

Essa tendência é marcante nas dez primeiras fases do livro, nas quais a dificuldade de interpretação é ampliada pela disposição de letras e figuras em páginas duplas, como no *Lance de dados*, de Mallarmé: a leitura dos signos pode ocorrer na horizontal (de uma a outra página), na vertical, na diagonal, em espiral, como nos trajetos do labirinto poético. Na fase 8, todas as letras são arranjadas num único bloco, inclinadas à esquerda, à direita, invertidas ou

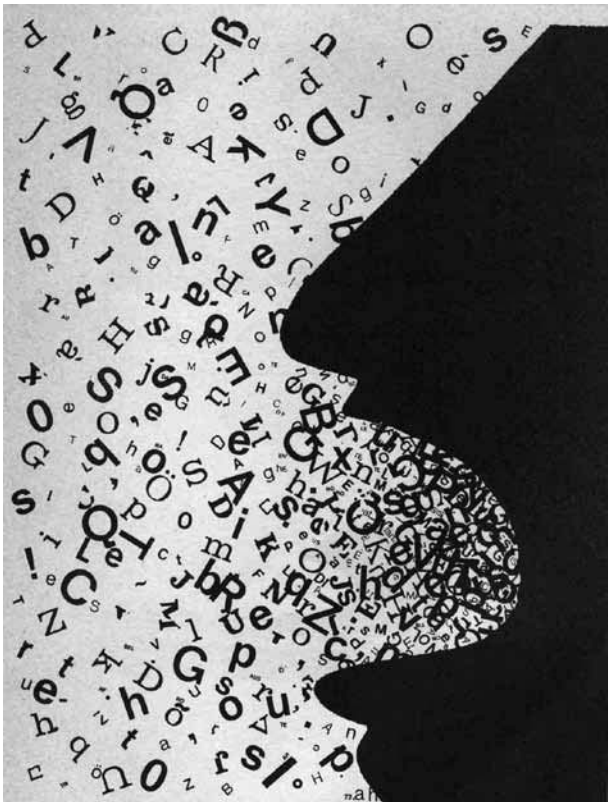
sobrepostas, com borrões de tinta que sugerem a desintegração do alfabeto em puro ruído ou caos caligráfico (Figura 1).

Essa fase prenuncia o segundo andamento do livro, em que o grafismo se sobrepõe ao traçado das letras, assumindo a completa abstração, com o acréscimo de cores e a justaposição de figuras como círculos, quadrados, linhas, curvas e outros elementos, inclusive ícones como a mão que segura uma caneta (fase 12), setas (fase 17) e ondas paralelas simulando o perfil de um rosto, com poucas inserções de letras e números, que são colocados em legendas dispostas abaixo das imagens, como nos emblemas barrocos (fases 13, 15 e 16).

O rosto caligráfico que surge na fase 13 assume diferentes variações de traçado, num *crescendo*: na fase 17, ele é uma figura puramente geométrica, em branco e preto, composta de linhas ondulantes e formas triangulares, com saliências que sugerem o nariz e a boca; nas fases 18 e 19, o rosto é borrado, e o desenho se torna mais enigmático, numa sucessão de curvas; na fase 20, adquire um perfil próximo à caricatura, e o traçado do contorno começa a



Ana Hatherly
Sem título, 1975
Serigrafia
HATHERLY, Ana. O escritor. Lisboa: Moraes Editores, 1975



sugerir um texto; nas fases 21 a 23, esse texto embrionário está dentro e fora dos limites do rosto, que é indistinto da própria escritura, como nos desenhos caligráficos árabes; na fase 24 (Figura 2), o rosto é representado pelo perfil de uma sombra de cuja boca sai uma profusão de letras, em explosão anárquica; por fim, na fase 27, as letras ressurgem alinhadas, em sequência alfabética, na coluna à esquerda da página, ao lado de outra, que reproduz um borrado texto caligráfico[7].

O alfabeto está no início e no término desse livro ilegível em que "o texto e a imagem comparecem num horizonte em que a contemplação e a leitura se confundem e são naturalmente geradoras de mistério ou pelo menos de enigmas", segundo Jorge Molder (*in* HATHERLY, 2000: 7).

Uma possível interpretação dessa dinâmica de signos permite sugerir os personagens de uma obra que se pretende um "romance": são eles o enunciador e o enunciado, ou ainda a vida e a linguagem, numa complexa relação de aproximação e distanciamento, de construção e dissolução do sentido e do próprio sujeito, que se fragmenta em múltiplas faces que se contemplam, como na página dupla da fase 14.

Temos portanto a alegoria de uma tensão entre significante e significado, entre indivíduo e história e consigo mesmo, numa complexa trama labiríntica assumida pela autora, quando afirma que "os problemas da escrita" refletem "os problemas do autor/vs. /sociedade", bem como "a solidão do escritor" (que "chora lágrimas de tinta"), e ainda "o duelo autor/leitor, autor/sociedade, autor/texto, autor/autor" (HATHERLY, 1979: 111).

Podemos fazer um paralelo entre essa angustiada pictografia e o ambiente psicológico do Maneirismo, onde, conforme Gustav Hocke, "o enigma da contradição se tornou algo obsessivo. O homem e o universo divorciaram-se. Os olhares se perdem no labirinto do insondável" (HOCKE, 2005: 25). Affonso Ávila fez observação similar, comparando a "tensão existencial" do homem barroco à do homem moderno, que seriam "um único e mesmo homem agônico, perplexo, dilemático", vivendo "agudamente e angustiosamente sob a órbita do medo, da insegurança, da instabilidade" (ÁVILA, 1994: 26). Nessa situação tensa, nada mais natural que o artista "também assuma formas agônicas, perplexas, dilemáticas" (idem).

Para o homem do século XVII, a insegurança era motivada pelas guerras, epidemias, pela Contra-Reforma e pela Inquisição; para o homem português da década de 1970, a insegurança era resultado de um sistema político autoritário, em que a censura, a perseguição política, a

tortura e o assassinato de dissidentes eram rotinas não menos dolorosas que os autos-de-fé. *O Escritor* que nomeia o livro de Ana Hatherly é talvez o "homem agônico" a que se refere Ávila, representado pela face enigmática que assume diferentes disfarces gráficos; é a própria autora, o leitor e o personagem do livro, num único e multifacetado signo.

Se adotarmos essa estratégia de decodificação do livro (tão hipotética e questionável quanto qualquer outra, nessa "máquina de produzir desordem"), a aparente incomunicabilidade do livro de Ana Hatherly não é uma negação ou ausência de sentido, mas um espelho que reflete em seus múltiplos estilhaços a perda de significados morais sob a égide da intolerância e da violência de uma ordem monolítica, e ao mesmo tempo a afirmação de outras ordens possíveis pelo processo de transgressão criativa.

Recebido em 24 de julho de 2009/ aprovado em 25 de setembro de 2009

Notas

1 Lima de Freitas, no ensaio *Das geometrias labirínticas*, cita os "labirintos de via múltipla destituídos de centro" (FREITAS, 1985: 71), em que a "arbitrariedade combinatória de todos os sentidos" equivale "à desaparição do sentido" (idem, 74): o peregrino descobre que o centro está em toda parte, "nem fora nem dentro, porque deixam de existir, a partir dessa consciência, o 'dentro' e o 'fora' irredutíveis da lógica corrente" (idem). Nesta "máquina de produzir desordem", escreve o autor, confluem o aspecto racional da geometria, ou seja, "estruturas ordenadoras evidentes para a consciência clara e pensante, manifestadas aos nossos olhos como forma, ordem espacial, número, matriz, invariante", mas também um "abismo de caos" e "acelerador de incoerência", ressaltando o caráter de jogo da construção labiríntica (FREITAS, 1985: 71).

2 Ana Hatherly afirma que *O Escritor* "não é verdadeiramente um poema, um conjunto de poemas ou propriamente uma obra literária, no sentido tradicional do termo: na minha opinião, trata-se do que poderíamos chamar simplesmente *um texto-não-texto*". (HATHERLY, 1979: 107)

3 Maria João Fernandes, comentando o livro *A reinvenção da leitura* (1975), de Ana Hatherly, fala na "leitura como criação e a criação como interpretação, decodificação do texto que se oculta sob o texto" (HATHERLY, 2004: 79). Fernandes diz, no mesmo ensaio, que "Os problemas mais gerais da comunicabilidade do texto levam, segundo a autora, à prática do texto-imagem 'que simultaneamente transcende e engloba o problema do conteúdo ao nível do significado', alargando este para o que se poderia designar por um 'campo de significação integral' e representam uma tentativa de alargar o campo da leitura e o campo da escrita, restituindo-lhes a sua 'força original, semiótica, icônica, autonomamente semântica' " (idem).

4 Abraham Moles, no livro *Teoria da informação e percepção estética*, considera que a diferença entre sinal e ruído é arbitrária e que, em algumas situações, o ruído, "fenômeno anárquico da natureza, desprovido de sentido" é na verdade "uma mensagem particular" que não é entendida porque "o receptor não está a par das intenções do transmissor" (MOLES, 1969: 96). Nesses casos, a ausência

de significação imediata não quer dizer carência de informação; ao contrário, haveria aqui uma quantidade maior de informação, já que esta, para Moles, é derivada "da originalidade, e não da significação" (idem, 41).

5 Marjorie Perloff define o zaúm como "linguagem que corrói ou ignora os significados convencionais de uma determinada palavra, permitindo assim que o seu som gere o seu próprio círculo de significações, ou, em sua forma mais extrema, a invenção de novas palavras baseadas puramente no som" (PERLOFF, 1993: 214).

6 É possível fazermos um paralelo entre os procedimentos estéticos utilizados por Ana Hatherly em *O Escritor* e as experiências do futurismo italiano. Comentando os manifestos de Marinetti, a ensaísta norte-americana Marjorie Perloff fala numa "tipografia inovadora, expressiva — o uso de diferentes cores de tinta e de diferentes tipologias, espaçamentos e tamanhos de letras e de palavras — assim como um elaborado sistema de artifícios onomatopaicos, substituirão o 'código cifrado abstrato' da sintaxe" (PERLOFF, 1993: 118). Recursos similares vamos encontrar nos livros visuais do cubo-futurismo russo e nos manifestos dadaístas de Tristan Tzara, todos antecedidos pelo *Lance de dados* de Mallarmé. O que diferencia o "texto-não-texto" da autora portuguesa, talvez, seja o seu caráter narrativo de sequência de imagens, ainda que sem óbvia referencialidade, e uma aplicação muito particular do uso das cores e imagens como forma de escrita.

7 Segundo Ana Hatherly, a "lápide ou estela funerária dos modelos da cultura, expressos pelo alfabeto latino que surge corroído ao lado da escrita manual, ilegível já em parte e que se perde na impossibilidade da leitura tradicional" prefigura "o fim duma concepção da sociedade, da cultura e da história" (HATHERLY, 1979: 112).

Referências

ÁVILA, Affonso: *O lúdico e as projeções do mundo barroco*. São Paulo: ed. Perspectiva, 1994.

ECO, Umberto. *Os limites da interpretação*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

FREITAS, Lima de. *Das geometrias labirínticas*. Revista ICALP, vol. 2/3, 1985, 69-81.

HATHERLY, Ana: *O Escritor*. Lisboa: Moraes Editores, 1975.

_____, Ana: *O espaço crítico*. Lisboa: Editorial Caminho, 1979.

_____, Ana. *Obra visual*: 1960-1990. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1992.

HOCKE, Gustav René. *Maneirismo: o mundo como labirinto*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

HOLLANDA, Aurélio Buarque. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

HUIZINGA, Joahan. Homo ludens. *O jogo como elemento da cultura*. São Paulo: ed. Perspectiva, 2007.

MOLES, Abraham. *Teoria da informação e percepção estética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.

PERLOFF, Marjorie. *O momento futurista*. São Paulo: Edusp, 1993.

Bandoneon: em que o tango pode ser bom para tudo?
Dominique Mercy em Bandoneon

Em Que o Tango Pode Ser Bom para Tudo?

*Marcilio de Souza Vieira**

Refletimos neste artigo sobre a dança de salão Tango, configurando-se numa nova estética de dança. O tango nos aponta um modelo corporal que transgride com a ideia de dança linear, desconstruindo estereótipos corporais e a movimentação distinta de padrões de beleza convencionais e unilaterais. Um dos trabalhos mais expressivos da reconfiguração e ressignificação do tango podem ser encontrados nas obras de Carlos Saura, diretor de cinema espanhol e na Dança-teatro da coreógrafa alemã Pina Bausch.

Tang; cinema; dança-teatro

Reflexões sobre o Tango

O título deste artigo remete-nos a uma coreografia do *Wuppertal* Dança-teatro, denominada "*Bandoneon*: Em que o tango pode ser bom para tudo?" da coreógrafa alemã Pina Bausch em que a mesma neste trabalho coreográfico trata do tango como um discurso poético fragmentado, recriando-o e interpretando-o.

Refletimos neste artigo sobre a dança de salão Tango, com códigos próprios, mas que pode ser re-interpretado na dança e no cinema contemporâneos, configurando-se numa nova estética de dança.

Inspirados neste dançar que transcreve as marcas de uma cultura, de uma estética particular, o tango nos aponta um modelo corporal que transgride com a ideia de dança linear, desconstruindo estereótipos corporais e a movimentação distinta de padrões de beleza convencionais e unilaterais. Para tanto, questionamos: Como se configura o corpo nesta dança? Utilizamos a leitura de imagens como suporte metodológico para se pensar o corpo nessa manifestação artística.

*Marcilio de Souza Vieira é Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Educação da UFRN. Licenciado em Artes Cênicas. Professor da Rede Pública de Ensino em Natal, RN, Brasil, e Membro pesquisador do Grupo de Estudos Corpo e Cultura de Movimento – GEPEC/UFRN.

Nóbrega (2000) afirma que para se construir uma dança é preciso que esta tenha um vocabulário, códigos e gestos criados para comunicar acontecimentos e símbolos. Esta autora diz-nos que quando um sujeito dança expressa sua singularidade, tatuadas num corpo que se transforma em movimentos, interpretações particulares que querem se tornar universais. Essa dança intencionaliza-se com o gesto unindo o mundo biológico e cultural.

> Ao movimentar-me dançando escrevo no espaço e no tempo, com determinada energia, a minha visão de mundo, compartilhada e que quer ser compreendida. Danço em busca da beleza! Danço para embelezar! Danço porque já não basta o trabalho, danço para celebrar! Danço de muitas formas, por muitos motivos. O movimento que surge da escrita coreográfica embriaga os sentidos e são por eles constituídos, uma recursividade possível apenas pela autopoiesis corpórea pela qual sou, existo e me movimento. (NÓBREGA, 2000, p. 54).

No tango, os dançarinos dançam para celebrar, mantendo o corpo vivo e não amorfo, com vigor, mas não rígido. Nos movimentos dançados põem sempre intenção na ação, mantêm a consciência corporal constante, não esvaziam o movimento, estão sempre presentes. Quando, por exemplo, um dos dançarinos executa um movimento fora de tempo, o outro deverá senti-lo e acompanhar para evitar, na medida do possível, a quebra na fluidez do movimento (MATAMORO, 1997).

Filho do lupanar e do boliche, da taverna da periferia de Buenos Aires, o tango nasceu em meio a duelos de garrucha e de punhais, travado nas sombras malditas do subúrbio, que lhe salpicaram os cueiros de pólvora e sangue. Teve como escola as então perigosas barrancas do Rio da Prata com seu intenso tráfico de carnes. Atribuem-lhe, como à maioria dos bastardos, muitos pais, todos ilegítimos. Resultou ele de um curioso sincretismo: a milonga nativa, argentina pura, misturou-se de malgrado com as cantorias italianas, sicilianas e napolitanas, trazidas pelos milhares de imigrantes peninsulares "invasores", que chegaram a Buenos Aires há bem mais de um século atrás (CALAMARO, 1999; ORGAMBIDE, 2003).

Imortalizado por Carlos Gardel nos anos de 1920 do século XX, seduzindo os bem-nascidos e chiques que o tomaram como exemplo de elegância, o tango nasceu nos fins do século XIX derivado das misturas entre as formas musicais dos imigrantes italianos e espanhóis, dos crioulos descendentes dos conquistadores espanhóis que já habitavam os pampas e de um tipo de batuque dos negros chamado "*Candombe*". Há indícios de influência da "*Habanera*" cubana e do "Tango Andaluz". Nasceu como expressão folclórica das populações pobres, oriundas de todas aquelas origens, que se misturavam nos subúrbios da crescente Buenos

Bandoneon
Peça de Pina Bausch

Aires. Numa fase inicial era puramente dançante. O povo se encarregava de improvisar letras picantes e bem humoradas para as músicas mais conhecidas, mas não eram, por assim dizer, letras oficiais, feitas especificamente para as músicas nem associadas definitivamente a elas (FERRER, S/D; MATAMORO, 1997; CALAMARO, 1999; ORGAMBIDE, 2003).

Em público, no início do tango, dançavam homens com homens. Naqueles tempos era considerada obscena a dança entre homens e mulheres abraçados, sendo este um dos aspectos do tango que o manteve circunscrito aos bordéis, onde os homens utilizavam os passos que praticavam e criavam entre si nas horas de lazer mais familiar. Mais tarde, o tango se tornou uma dança tipicamente praticada nos bordéis, principalmente depois que a industrialização transformou as áreas dos subúrbios em fábricas transferindo a miséria e os bordéis para o centro da cidade.

Nessa fase havia letras com temática voltada para esses ambientes. São letras francamente obscenas e violentas. A parcela moralista da sociedade condenava o tango, assim como já haviam se colocado contra a valsa antes, por o considerarem uma dança imoral. A própria alta sociedade argentina desprezava o tango, que só passou a ser aceito nos salões de alta classe

pela influência indireta de Paris. O tango virou uma febre em Paris e, como esta cidade era o carro chefe cultural de todo o mundo civilizado, logo o tango se espalhou pelo resto do planeta (MATAMORO, 1997).

A música é outro elemento de vital importância na dança. A letra passa a ser parte essencial do tango e, consequentemente, surgem os cantores de tango. O tango já não é feito exclusivamente para dançar. Nos cabarés de luxo da década de 1920, sofreu importantes modificações. Os executantes não eram mais os pequenos grupos que atuavam nos bordéis, mas músicos profissionais que trouxeram o uso do piano e mais qualidade técnica e melódica.

Dentre eles, destacou-se a impressionante figura de *Astor Piazzolla* que rompeu com o tradicional trazendo para complementar os recursos clássicos do tango influências de *Bach* e *Stravinsky* por um lado, e por outro lado do *Cool Jazz*. Nessa época o tango passa a ser executado com alto grau de profissionalismo musical, e suas letras passaram a ser mais líricas e sentimentais.

A antiga temática dos bordéis e cabarés, de violência e obscenidades, era uma mera reminiscência. A fórmula ultrarromântica passa a caracterizar as letras: a chuva, a garoa, o céu, a tristeza do grande amor perdido. Muitos letristas eram poetas de renome e com sólida formação cultural. (ORGAMBIDE, 2003).

O corpo dançante do tango

Refletindo sobre a expressão do corpo no tango, Nóbrega (2003) considera esta dança como uma linguagem que revela e esconde os gestos de uma sociedade, de uma cultura, de uma época; compreende-a como cultura de movimento, gestando um outro modelo corporal diferente daqueles encontrados na Dança da Corte ou no Ballet Clássico, por exemplo.

Dançado em par, o tango apresenta elementos de improvisação, formas e figuras que se utilizam da parte inferior do corpo, sendo o centro de gravidade baixo onde a pélvis, as coxas, as pernas e os pés ressoam como elementos preponderantes e expressivos na coreografia do tango (CALAMARO, 1999).

> [...] O tango é, em seu começo, uma dança aberta cuja música, velocíssima, exige suprema contração. [...] A imobilidade da parte superior do corpo e a contração da dança na metade inferior constituem o esquema básico da divisão corporal do tango, que se distingue do resto das danças de sua época pela introdução sistemática de cortes que interrompem o ritmo do

> movimento. [...] O tango rompe a tradição de dançar de uma certa distância, e graças a introdução das figuras rompe também com a evolução contínua. (CALAMARO, 1999, p. 81).

Rompendo com certas contradições encontradas nesta dança, o abraço torna-se, então, um outro elemento preponderante na dança.

> O abraço é, pois, uma conseqüência da improvisação, uma necessidade técnica que consiste na combinação de um repertório de figuras retiradas de outras danças e criadas à medida da invenção do próprio tango (NÓBREGA, 2003, p. 136).

O abraço é, ainda, nesta dança um registro do desejo guardado na memória do corpo. Junto ao abraço, implicam na coreografia do tango passagens de entrelaçamento dos pares, cortes e quebradas que demonstram vigor e força na dança, figuras executadas pelos bailarinos segundo uma ordem de improvisação em que a velocidade do bailarino em direção à bailarina é acelerada.

No tango cada movimento é um convite a um novo movimento, numa sequência infinita. Para que isto resulte, para que haja espontaneidade e fluidez, característica nesta dança, há que se largar a técnica e se deixar o corpo funcionar. Não se quer, com isto, diminuir a importância da técnica, pois esta desempenha um papel muito importante na aprendizagem. É através do aprendizado e refinamento destes elementos, fundamentos desta dança, possível criar-se um espaço para que o tango se expresse e manifeste.

Um tango para Saura e Bausch: a fábrica de sonhos

A estética do tango tem estado presente em produções cinematográficas e no cenário da dança contemporânea. Tem sido mais comuns,as releituras de antigos sucessos da música e da dança e reinterpretações modernizadas dos maiores sucessos dos primeiros tempos. Hoje a crítica detecta um retorno do tango, cada vez mais frequente em peças teatrais e cinematográficas. Um dos trabalhos mais expressivos da reconfiguração e res-significação do tango podem ser encontrados nas obras de Carlos Saura, diretor de cinema espanhol e na Dança-teatro da coreógrafa alemã Pina Bausch.

Tango, dirigido por Saura em 1998, é um filme que deve ser visto sob duas vertentes.

Em primeiro lugar, é um filme sobre a dança mais popular da Espanha, integrando, assim um lugar de destaque nos filmes do diretor sobre as danças espanholas (Amor bruxo, *Flamenco*,

Carmen). O filme apresenta a paixão dos espanhóis pela dança, e a renovação dessa paixão quando crianças se esforçam em aprender. Mais que uma dança, o tango é uma expressão da tradição e de um modo de vida essencialmente espanhol. A primeira metade do filme se concentra em apresentar vários números de danças e um painel geral do sentimento da dança em pessoas bastante diferentes, embalados por uma trilha sonora típica e a exuberante fotografia em tons *calientes* de *Vittorio Storaro*.

Aos poucos, *Tango* se revela um ensaio intimista e quase em tom confessional dos meandros da vida do próprio diretor Carlos Saura, uma grande lenda do cinema espanhol. O filme se torna tão intimista que no fundo é um filme sobre os dilemas presentes da vida do próprio diretor, impondo-se sobre o tema inicial de apresentar o tango. Isto é, Saura, agora, não tem a visão pretensiosa de fazer um filme sobre o tango, mas apenas um filme que mostre a sua visão pessoal de como a dança se tornou uma parte indissociável de sua vida, ou seja, a paixão pela dança como parte integrante e ativa de sua vida presente.

Tango é um relato confessional de um autor que nada mais tem a provar a ninguém. O diretor-personagem de *Tango* é, portanto, um alter-ego do próprio Carlos Saura. No filme, o personagem é um diretor respeitado mais em função de seu passado do que propriamente do seu lugar de prestígio na atualidade. E esse cenário de decadência está bastante relacionado no filme com um sentimento de decadência física, um envelhecimento. A virilidade é um sentimento bastante presente no cinema espanhol, e no povo espanhol em geral. A própria dança reflete isso.

Os movimentos do corpo são, no fundo, um jogo de sedução com o parceiro, uma sensualidade em exibir o corpo e usá-lo como um instrumento de manifestação de um sentimento de viver. Por isso, o filme mostra cena em que idosos buscam nos passos da dança um sentido para continuar vivendo. Mas Saura sabe muito bem que o mais difícil é a transição, que nunca é completamente suave.

O começo do filme é, portanto, o instante em que Saura percebe seus limites: ele está enfim envelhecendo, e não parece preparado para esse momento. Esse instante de percepção acontece quando o diretor-personagem é abandonado pela amante, trocado por um rapaz mais jovem, mais sensual e com mais vigor físico que ele. Ele fica descontrolado, perde a cabeça, tenta agredir a amante, depois implora sua volta, em vão. Mas a partir do instante

em que Saura vê o seu envelhecimento com serenidade, ele recupera um novo equilíbrio e consegue acenar para o futuro com uma nova possibilidade. A garota-mulher-dançarina que Saura em seguida encontra é uma projeção de seus sonhos de jovem. Ela, por sua vez, procura alguém mais experiente, que lhe transmita segurança, e o admira por seu trabalho inegavelmente reconhecido. E Saura é honesto o suficiente para admitir sua pequena trapaça: ele, mesmo que indiretamente, conquista a garota mais pelo seu passado do que pelo seu presente, isto é, mais pelo que ele representa do que pelo que realmente é.

Mas deve-se notar que Saura é honesto com a garota, mostrando-se a ela como uma pessoa em busca de um novo equilíbrio, que obviamente a inclui. E a vaga no cobiçado grupo de bailarinas está em jogo, e ambos sabem disso. Nesse relato, Saura consegue extrair momentos singelos de sutil delicadeza e poesia. O ponto alto do filme é a cena do primeiro jantar a dois, onde ele presenteia a pretendente com uma caixa de música que, aberta, revela um pequeno besouro.

A partir daí, cada vez mais claramente Saura fala de si mesmo, mostrando seus dilemas e seu decadentismo para o público de uma forma honesta e delicada. Vemos o diretor no filme trabalhando em um projeto com as figuras de Goya, quando sabemos que o próximo filme de Saura, seguido a *Tango* foi de fato sobre o pintor espanhol. Em seguida, Saura apresenta aos produtores (e ao público) o melhor número de dança do filme. O produtor obviamente não gosta, diz que é muito ousado e político, e que ele deve modificar o final pessimista para agradar ao público, tornar o número mais leve. Percebe-se então que o produtor respeita as ideias de Saura, que mantém sua integridade artística, mas as diferenças de perspectiva são muito grandes. No final, junto à garota-mulher-bailarina, a metalinguagem fica mais que evidente. Mostra-se a filmagem dos números finais, à moda do final de Oito e Meio de Fellini, onde ficção e realidade se misturam de tal modo para o diretor, que ele teme ver sua amada realmente morta quando apenas a personagem morre. Ora, porque na essência tudo é o mesmo para Saura. Sua vida se confunde com a relação que tem com a vida de seus personagens, sua vida são seus próprios filmes, a própria negação da realidade. No fundo, um sensível relato de amor ao cinema e a dança Tango.

> [...] O filme Tango retoma a dramaticidade dessa dança, perdida nos manuais e em muitas aulas de dança de salão ou espetáculos, nos quais o corpo é reduzido a um instrumento para a dança, deixando de ser dança. Através da coreologia do tango, a história de homens, mulheres e de uma sociedade é narrada, comunicada, contada, [...] memórias pessoais e coletivas se encontram e são narradas através de números de dança intensos [...]. (NÓBREGA, 2003, p. 140).

Os corpos do tango são marcados pela sua cultura, revelados e silenciados nos gestos; sua compreensão vai além da racionalidade técnica, combinando precisão, sensualidade, geometria e arte (NÓBREGA, 2003).

Essa combinação pode encontrar na coreografia *Bandoneon*: Em que o tango pode ser bom para tudo?[1] uma releitura que Bausch faz da dança tango num encontro entre o teatro e a dança, como uma outra possibilidade de diálogo na dança contemporânea. Bausch nos conduz em *Bandoneon* a uma leitura pessoal da realidade dessa dança, realidade esta que passa a ser uma re-criação e não uma interpretação de modelos comportamentais conhecidos. Em que o tango pode ser bom para tudo? pergunta Bausch a seus bailarinos intérpretes. Suas perguntas são tentativas de algo a se descobrir sem nada revelar. *Muito concentrada, muito tranqüila, a diretora, autora e coreógrafa acompanha a busca de respostas pelo seu grupo, à lembrança e a (re) descoberta da própria história* (HOUGE; WEISS, 1989, p. 14).

Em *Bandoneon*, os questionamentos são feitos pela coreógrafa, ficando seus bailarinos livres para responder com gestos, palavras, cenas ou simplesmente se recusarem à resposta. *Bandoneon* é um instrumento musical típico das orquestras de tango. Na peça, melodias de tango constituem a cena com os bailarinos que não demonstram explicitamente os movimentos dessa dança característica da América do Sul.

> O tango nunca aparece directamente, como citação específica e pontual, visto que os passos, os movimentos e as atitudes são sempre exacerbados e agitados: como uma trama gestual intensa numa dimensão de loucura melancólica (BENTIVOGLIO, 1994, p. 144).

Na peça, Bausch não trata da cópia do tango argentino, mas uma re-criação do mesmo, uma interpretação do grupo a partir de suas memórias do tango, *[...] Copiar essas coisas e dançar tango no palco é, para Pina Bausch, impossível. 'Se eu quisesse fazer isso, não teria compreendido nada do tango* (HOUGE; WEISS, 1989, p. 23). Vê-se que a coreógrafa parte dos múltiplos significados que o tango pode suscitar em seus bailarinos, significados esses expressos nas diferentes leituras dos movimentos, posturas e situações do corpo dançante vividos pelos bailarinos intérpretes do *Wuppertal* Dança-teatro.

A melodia sensual e apaixonadamente nostálgica do tango é a única referência ao tango argentino. O cerimonial da dança desenvolve-se mediante sequências de movimentos inimagináveis, levando nosso deseducado olhar a questionar essa dança que ora se apresenta com variadas repetições.

Na dança de Bausch, o processo da repetição é bastante comum levando o bailarino à exaustão e como consequência possíveis dores que podem ser emocionais ou físicas. Nos trabalhos coreográficos dessa coreógrafa é comum Bausch questionar seus bailarinos sobre fatos passados de suas vidas. Muitas vezes esses questionamentos abrem espaços para que seus atores-bailarinos lembrem-se de situações passadas que foram dolorosas e difíceis de responder (FERNANDES, 2000).

> [...] Às vezes sentimo-nos violentados por certas perguntas, diz a espanhola Nazareth Panadero. "E nem sabemos por quê". Acontece, simplesmente, que nos sentimos muito atingidos por uma pergunta, mesmo que ela pareça insignificante (BENTIVOGLIO, 1994, p. 26).

Esses questionamentos levam seus bailarinos a novas emoções como o medo, por exemplo, inquietações nas respostas, pois muitas vezes eles não se sentem à vontade para responder o que a coreógrafa pergunta. As repetições implícitas no processo criativo da obra, por sua vez *[...] incluem: a reconstrução cênica de experiências passadas dos dançarinos, especialmente da infância [...]* (FERNANDES, 2000, p. 39). Por meio da repetição, seus trabalhos exploram a lacuna entre a dança e o teatro, em níveis estético, psicológico e social. A repetição quebra a imagem popular de dançarinos como seres espontâneos, revelando suas insatisfações e desejos numa cadeia de movimentos e palavras repetitivas. Em *Bandoneon* essa insatisfação é claramente demonstrada pelo bailarino Dominique Mercy ao vestir um "tutu" de balé clássico e demonstrar repetidas vezes uma sequência de movimentos de *plié* em vários pontos da cena*. Essa cena expõe a realidade por trás da etérea imagem de bailarinos clássicos em performance* (FERNANDES, 2000, p. 86).

Percebemos em *Bandoneon* que a trama do tango é onírica, subjetiva e existencial, representada através das emoções do expor-se completamente, da fragilidade própria dos seres humanos. Levados pela melodia do tango, os bailarinos fazem confissões e confidências de suas vidas pessoais; a imagem de Dominique Mercy é uma recordação emblemática libertadora, é a imagem central de *Bandoneon*, onde tudo parece centrado no amor e no desamor de ser bailarino (BENTIVOGLIO, 1994).

Bandoneon resultou das experiências, íntimas, diárias, passadas, presentes, recíprocas ou solitárias de seus bailarinos, de suas vivências com o tango, de suas viagens por países latino-americanos, do trabalho em conjunto que mesmo nascendo da improvisação, nunca tem a estrutura final improvisada. Desde que sua forma foi delineada, o espetáculo é uma obra total

e cada pormenor tem importância. Todos os elementos estabelecidos como resultado final se tornaram essenciais (BENTIVOGLIO, p. 30, 1994).

Caminhos abertos: corpos do tango

Retomemos ao título deste artigo: Em que o tango pode ser bom para tudo? Para nós, espectadores e apreciadores da dança, talvez para reeducar o olhar deseducado; para bailarinos e intérpretes, para dançar e não esquecerem de quem são, pois, como diz Nóbrega (2000, p.58) *[...] dançam em busca da beleza, dançam para embelezar, criam cultura e assim atribuem sentidos à vida*. Sintetizam uma gestualidade construída no encontro entre culturas em que nos reconhecemos enquanto seres apreciadores e fazedores de dança com nossas mágoas e susceptibilidades, forças e fraquezas, contradições e complexos, desejos e medos, sonhos e realidades.

Aqui se misturam teatro e dança, música e cinema numa simbiose típica dos trabalhos de Bausch e Saura: bailarinos e intérpretes falam, dançam, interpretam jogos do tango tatuados em seus corpos. Ininterruptamente esses intérpretes silenciam, dançam, questionam, movimentam-se. É o corpo como obra de arte que comunica e expressa desejos, pedidos e recados, que transgride com a linearidade da dança como possibilidades de anulação da diferença. Estes corpos apresentados por Saura e Bausch produzem em nós, espectadores de olhar deseducado e apolíneo, a percepção da dança como algo que transgride, rompe. Mas, sobretudo estes corpos redimensionam práticas lineares em dança, permitindo a fundação de processos híbridos de linguagens, entre dança, teatro, cinema e as novas artes da visualidade que fazem uma junção dessas linguagens num processo complexo, resultando numa construção cênica dionisíaca.

Recebido em 15 de julho de 2009/ aprovado em 04 de setembro de 2009

Notas

1 A propósito da peça Bandoneon, ela foi encenada pela primeira vez em 1980 com direção e coreografia de Pina Bausch, música: tango, cenário de Gralf-Edzard Habben, figurino de Marion Cito e dramaturgia de Raimund Hoghe e interpretada pelos bailarinos do Wuppertal Dança-teatro.

Referências

BENTIVOGLIO, Leonetta. *O teatro de Pina Bausch*. Lisboa: Fundação Caloust Gulbenkian.1994.

CALAMARO, Lucia. De cuerpos y viajes: notas sobre la transferencia intercultural de formas espetaculares. In: GREINER, Christine; BIÃO, Armindo (orgs.). *Etnocenologia*: textos selecionados. São Paulo: Annablume, 1999.

FERNANDES, Ciane**.** *Pina Bausch e o Wuppertal Dança-teatro*: repetição e transformação. São Paulo: Hucitec, 2000.

FERRER, Horacio. *El Tango, su historia y evolución*. Buenos Aires: Peña Lillo/ Ediciones Continente.

HOUGE, Raimund; WEISS, Ulli. *Bandoneon*: em que o tango pode ser bom para tudo? Tradução de Robson Ribeiro e Gaby Kirsh. São Paulo: Attar editorial, 1989.

MATAMORO, Blass. *El tango*. Madrid: Acento Editorial, 1997.

NÓBREGA, Terezinha Petrucia da. Dançar para não esquecermos quem somos: por uma estética da dança popular. In: *II Congresso Latino Americano e III Congresso Brasileiro de Educação Motora*, 2000. Natal, RN. Anais do II Congresso Latino Americano e III Congresso Brasileiro de Educação Motora, 2000. Natal, RN, 2000, p.54-59.

_____, Terezinha Petrucia da. Corpos do tango: reflexões sobre gesto e cultura de Movimento. In: LUCENA, Ricardo de F.; SOUZA, Edílson Fernandes (orgs.). *Educação física*: esporte e sociedade. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2003.

ORGAMBIDE, Pedro. *Un tango para Gardel*. Buenos Aires: Sudamericana, 2003.

Jean Dubuffet
Corpo de dama (lote fantasia), 1950
Bell, J. (2008). Uma nova história da arte. São Paulo : Martins Fontes.

Heliogábalus

*Nelson Maravalhas Junior**

Este artigo busca analisar e categorizar um sujeito que circunda certo espaço na cidade de Brasília e realiza certos atos sui generis. O conceito trabalhado é o da Art Brut/Outsider Art, aqui utilizado ao (aparentemente psicótico) sujeito estudado, com matizações entre os gêneros tradicionais da escultura e da performance.

Art Brut/Outsider Art, escultura, performance, psicose

Com o propósito de tornar familiares, ao leitor, os termos *Art Brut* e *Outsider Art*, intercambiáveis no discurso estético na Europa e não muito usuais no Brasil, irei defini-los e situá-los historicamente para, então, tratar de um caso paradigmático dessa categoria de arte.

Art Brut (no sentido de arte 'crua', 'pura') foi definido nos anos 1940 pelo artista plástico Jean Dubuffet (Le Havre 1901 – Paris 1985) como uma categoria especial de arte realizada sem uma intenção mercadológica, e nem mesmo artística: seria produzida exclusivamente pela necessidade criadora do seu produtor. Este não saberia "o nome da arte", e o fenômeno estético inclusive escaparia se tal nome fosse pronunciado. Na mesma época, Dubuffet iniciou uma coleção que, depois de várias reviravoltas, se estabeleceu em Lausanne, Suíça, sob o nome *Le Compagnie de l'Art Brut*.

No início da década de 70, o então jovem pesquisador inglês Roger Cardinal escreveu sobre esta categoria de arte e, com aquele termo francês, resolveu intitular seu segundo livro. No entanto, a editora não aceitou um termo estrangeiro para um livro inglês, e se decidiu por *Outsider Art*. Hoje, nos países anglófonos, este é o termo utilizado para um tipo de arte produzida por indivíduos sem formação artística, não totalmente integrados ao tecido social e em sua maioria sofredores de algum tipo de doença mental - e este é o aspecto que nos

* Nelson Maravalhas Junior é artista plástico e Professor do Departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília desde 1987. Mestre em Pintura e Desenho na The School of the Art Insitute of Chicago, nos EUA e PhD em Teoria e História da Arte pela University of Kent at Canterbury, na Inglaterra, o autor realizou sua tese de doutorado sobre a produção de artistas psicóticos, tanto na Europa, quanto no Brasil.

Heliogábalos
Sem título/ sd
Madeira esculpida e pintada
Fotografia: Nelson Maravalhas Jr.

interessa de perto neste artigo. Por outro lado, essa arte possui um caráter visionário, de forte, soturna, e pesada carga expressiva. Seus produtores são, de certa forma, indiferentes à possível inserção de suas criações no mercado de arte. Nesse aspecto, afasta–se da chamada Arte Popular (*Folk* ou *Naïf*) no que esta se inspira e tenta imitar a tradição. Na Espanha, tem se usado o termo *Arte Marginal*, obviamente sem qualquer conotação de criminalidade; neste artigo usarei este mesmo termo como alternativa, tanto ao termo francês, quanto ao inglês.

O estudo da atividade de pacientes em hospitais psiquiátricos - entendida enquanto 'arte' em seu pleno direito - foi iniciado pelo psiquiatra e historiador da arte alemão Hans Prinzhorn. Prinzhorn deu continuidade a uma coleção de obras de pacientes na Clínica Psiquiátrica da Universidade de Heidelberg, primeiramente reunidas por Karl Wilmanns, e publicou em 1922

o célebre livro *Bildnerei der Geisteskranken* (algo assim como *O Artifício do Doente Mental*), que influenciou o movimento surrealista em sua guinada para as artes visuais, visto que inicialmente tinha se orientado somente para a escritura [1].

Com esses termos definidos, passo então ao relato sobre um personagem real que vive no Campus Universitário da Universidade de Brasília, e que aqui, para manter o anonimato, será tratado por um pseudônimo. As informações básicas iniciais que me levaram ao estudo de caso deste artigo foram dadas pelo Professor Miguel Simão, sem as quais este artigo não existiria. Deve estar claro ao leitor que o personagem aqui enfocado se insere na categoria artística acima definida, isto é, de um indivíduo (por algum motivo) marginal à sociedade, e que produz um fenômeno estético.

O Professor Simão contou-me, em seu ateliê de escultura em pedra e metal, localizado na Oficina de Maquetes do Departamento de Artes Visuais, o estranho caso de um rapaz - que aqui chamarei de Heliogábalus[2] - com quem trabalhou durante certo tempo. Eu já havia visto alguns dos seus trabalhos há mais de cinco anos, nos arredores desta oficina: eram criações estruturadas em madeira, recobertas por papel de revista e jornal, em forma de bichos diversos: elefantes, felinos, girafas, talvez. A matéria bruta para a estrutura o rapaz encontrava nos restos da Oficina, e a manipulava com um misto de ingenuidade e engenhosidade. Eram criações bastante efêmeras e já não vejo sinais de suas estranhas presenças.

Entremeados a fatos sobre este personagem, há uma miríade de lendas, rumores e boatos que agora passo a relatar. O Professor Simão me conta que o rapaz se considera um *caçador-coletor*. Heliogábalus, apesar de morar na Colina (quadra residencial de professores e funcionários da UnB), e de ser filho de um professor aposentado da UnB, cata comida no lixo, e diz que caça e come animais silvestres, principalmente aves, à beira do lago Paranoá. Foi-me dito, inclusive, que este *caçador-coletor* moderno matou um cachorro, besuntou-o com graxa automotiva, assou-o em uma fogueira e, em seguida, devorou sua presa. Suponho que a graxa deva ter funcionado como uma alternativa para o papel de alumínio.

Heliogábalus seria também dono de uma força extraordinária, sobre-humana; especulo que este mito tenha surgido pela natureza de sua peculiar alimentação. Dois fatos concorrem para o estabelecimento desta legendária força: Heliogábalus, um dia, achou e trouxe para o ateliê uma mola de feixes de lâminas para caminhão e, decidido a serrar ao meio as lâminas uma a

uma, passou toda uma tarde serrando; utilizou quatro serras de sega e realizou seu intento completamente banhado em suor. Simão sugeriu-me que existiria uma relação entre o que Heliogábalus sente olfativamente e a própria constituição dos materiais, neste caso, o aço, o que o levaria a realizar façanhas do gênero. Possivelmente há, caso tal relação exista, uma sinestesia entre tato e olfato. Eu havia prosaicamente pensado, como explicação para aquele feito, em um disciplinado e obsessivo ritmo respiratório...

Uma outra proeza, quase sobrenatural, parece ter acontecido. O seu resultado foi fisicamente comprovado ao lado do prédio onde mora. Uma grande árvore foi cortada nos arredores e Heliogábalus resolveu construir uma canoa com a mesma técnica utilizada pelos índios, ou seja, cavando e retirando o material do tronco da árvore. O tronco inicial não foi suficiente para o tamanho desejado da canoa, e após uma outra árvore ter sido abatida, Heliogábalus uniu e colou sozinho as duas metades em uma só peça. Eu e o porteiro do bloco tentamos juntos mover a canoa e, apesar de utilizar toda nossa força, fomos capazes de movê-la apenas um centímetro! O porteiro estimou que a canoa pesasse cerca de uns 800 kg!

Sobre um lado da superfície verde-claro dessa massiva embarcação, está pintada a inscrição "7 ♣", e, sobre o outro, a frase "sete paus". E me perguntei se não seria uma paráfrase ao ditado popular "vou te mostrar com quantos paus se faz uma canoa", que é carregado de uma conotação ameaçadora. O Professor Simão relatou que, ao entalhar o tronco da árvore com um machado, Heliogábalus berrava angustiadamente enquanto soltava poderosos golpes escultóricos contra o tronco.

Simão também comentou que Heliogábalus estava obstinado em chegar a um processo de fabricação de água oxigenada; com o produto, pretendia oxigenar os cabelos, deixando-os louros. Arquitetou a fabricação de uma alquímica "lâmpada de destilação" para que, através de várias e várias destilações da água, esta pudesse se oxigenar! Heliogábalus queria que essa "lâmpada" fosse fundida pelo antigo processo chamado cera perdida[3], levando em consideração a diferença gradual que a cera de abelha apresenta durante seu processo de esfriamento. Dessa maneira, ele não esperava que o núcleo da fôrma esfriasse, mas que apenas sua casca externa endurecesse, e ele poderia então retirar - com as mãos nuas - o núcleo ainda quente e amolecido da massa de cera, criando assim uma forma oca. A este original processo, eu chamaria de re-escultórico, pois se retira um material de uma fôrma, que originalmente é apenas o negativo de um original.

Com o intuito de ter mais informações acerca do Heliogábalus, primeiro realizei uma rápida pesquisa de campo, entrevistando funcionários que transitam pela quadra onde mora, a Colina. Uma funcionária de um dos blocos o considera contraditório: se, em um dia, ele acaricia e cuida das preás que cria, no outro, "faz maldades com elas", empalando-as com espetos e cortando suas vaginas com tesouras. Sobre sua incomum alimentação, ela me disse que, depois das torturas, ele as assa e come "com fato e tudo". Ela complementou dizendo ter prestado depoimento na delegacia sobre estes abusos contra os animais. A mesma informante disse ainda que Heliogábalus coloca seu próprio esperma em uns papeizinhos, os dobra e os coloca nas caixas de correios de toda a quadra. O Professor Simão também contou sobre cartas pornográficas que o Heliogábalus teria remetido a atrizes famosas, e que ingenuamente teria colocado como remetente seu próprio nome e endereço, o que obviamente o levou a ter complicações com a polícia.

Após entrevistar pessoas que o conhecem na Colina, contatei seus familiares. Seu pai, um zootécnico e professor aposentado da UnB, recebeu-me pela manhã em seu apartamento e, já na entrada, senti um leve cheiro de álcool no ar. Ao saber que eu queria obter informações sobre seu filho, cheio de felicidade levantou as mãos aos céus, como quem agradece a deus,

Heliogábalos
Sem título/ sd
Madeira esculpida
Fotografia: Nelson Maravalhas Jr.

e disse: "finalmente alguém veio ajudar meu filho!". Imediatamente tratei de desfazer suas esperanças, esclarecendo que não sou terapeuta. Em seguida, ele me disse que seu filho, a quem muito admira, tem uma "índole desconhecida" e que, portanto, "foge ao alcance do mundo"; e que é o mais inteligente dos seus filhos, "inteligente e, ao mesmo tempo, burro".

O pai explicou que tudo por que seu filho passa é consequência do furto de uma bicicleta que ele praticou em 1990, acompanhado dos filhos de um outro professor. Esse furto levou à condenação do rapaz, então por volta de 18 anos, acontecimento lembrado pelo papel da sentença judicial *Regime Aberto – Prisão Domiciliar*, ainda afixado com percevejos na porta do quarto do Heliogábalus (o que sugere um certo orgulho pela sua façanha) . O pai abriu a porta, por cuja fresta pude ver Heliogábalus deitado no chão, enrolado em lençóis, ao lado de sua cama, parecendo realmente estar em uma prisão domiciliar!

A explicação do pai é de que o problema é genético, pois a avó materna de Heliogábalus sofria de PMD (psicose maníaco-depressiva) e essa doença passaria apenas "de avós para netos" (*sic*). A irmã mais nova, que acompanhava em silêncio a entrevista, disse que seu irmão é um psicopata, ou psicótico, um falso enfim, que teria piorado depois de haver se tornado *punk* - seria dele a culpa de envolver os filhos do outro professor no episódio do furto.

Qualquer que seja seu diagnóstico, considero que Heliogábalus seja um caso paradigmático de um *outsider*, um indivíduo marginal ao que é estabelecido como padrão comportamental. Se ele é também artista, e em que sub-categoria o situaríamos, é o que veremos mais adiante.

Ao definir acima o termo *Outsider Art*, afirmei que seus produtores são indiferentes ao mercado de arte e, em sua maioria, carentes de uma formação artística tradicional. Nesse ponto, nosso estudo de caso apresenta um problema, visto que o Heliogábalus tentou entrar, por meio do vestibular, para o curso de Artes Plásticas da UnB. Ao procurar formação em artes, nosso sujeito demonstrou um interesse em se *des-marginalizar*, de se inserir em um grupo e aprender as técnicas que configuram a tradição artística. Ele tentou deixar de ser um *outsider*, embora o próprio sistema de seleção universitária o tenha eliminado em seguida.

Seu pai insistiu em que ele teria conquistado o primeiro lugar na redação do vestibular, ao escrever sobre o tema "O Mundo", mas que teria falhado nas outras matérias. Mediante a demonstração de uma verdadeira admiração pelo seu conturbado filho, identifica-se uma forte e conflituosa relação afetiva entre pai e filho. Isto se infere principalmente pelo fato de

Heliogábalus dedicar grande parte de suas esculturas ao pai, oferecendo-as acompanhadas de um bilhete escrito "para você". Ao lado de um entalhe, representando um pica-pau alimentando dois filhotes que saem de um tronco de árvore, Heliogábalus anexou um bilhete descrevendo seu simbolismo: o pica-pau é o pai que alimenta somente as duas filhas, e esquece do filho - aqui se flagra um ressentido ciúme das irmãs. Neste entalhe há uma árvore ao fundo, que o pai interpreta como o "tridente do diabo", em razão de haver três únicos galhos que compõem a copa. Podemos ver, nesta interpretação, vestígios das concepções que representavam, nas antigas iconografias, as tentações terrenas através de personagens diabólicos. De que tentação se trataria?

Mudemos agora o enfoque e partamos para a descrição do trajeto do nosso sujeito no espaço urbano. Para tal, imaginemos uma circunferência com centro na Colina, com um raio de alguns quilômetros pelo qual caminha nosso moderno nômade. Fazendo parte desta circunferência, o Café da Rua 8 é ponto rotineiro de passagem de Heliogábalus, para a coleta de lixo ali produzido, ou seja, de restos das iguarias servidas aos intelectuais, artistas, e jornalistas *habitués*. Seria um movimento circunavegante por volta deste ponto, uma trajetória ex-cêntrica em torno de um núcleo (que ele pensa ser) erudito e artístico? Estaria ele à cata dos restos do 'banquete', do 'simpósio'? A proprietária do Café, certo dia, travou com nosso sujeito, em meio a sua coleta de alimentos habitual, um relacionamento no qual ela passou a comprar de Heliogábalus suas esculturas entalhadas em madeira ou a trocá-las por comida. O valor das obras, segundo ela, vai de acordo com "o que eu tenho na hora na carteira" (*sic*).

O Professor Simão é quem estabelece a conceituação inicial sobre a produção de Heliogábalus. Sugere a possibilidade de se considerar como fenômeno estético não apenas e unicamente sua produção material, escultórica, mas a performance realizada pela sua própria vida, suas ideias, conceitos. Penso que tal performance seria realizada na *margem* de um certo tecido social, delimitada pela circunferência criada pela trajetória de Heliogábalus. Sua atitude frente a este tecido é de ataque. Sua autoproclamada condição de *caçador-coletor* é reativa ao tempo moderno e tecnológico. Igualmente, suas atitudes subversivas, pornográficas e sádicas com os animais que logo depois irá comer se constituem em um virulento e frontal ataque àquele tecido social e às pessoas que o integram, justamente pelo que elas representam: as condições sócio-culturais do presente. No entanto, da mesma forma que sua atitude com os animais é contraditória (ele os acaricia e logo depois os tortura), sua atitude social tem um

movimento pendular, oscilando entre o pólo da afronta e o da procura pela aceitação social. Ele procura a aceitação social através da sua produção escultórica, o que, por definição, a torna mais perto da Arte Popular. E mais ainda, às suas peças faltam aquela gravidade necessária à *Arte Marginal*. Elas são infundidas de uma inocente alegria que tenta sempre conquistar afetivamente o observador – nada mais distante da obstinada recusa a uma audiência típica dos produtores de *Art Brut*. Heliogábalus esculpe pássaros, lenhadores e santos. Porém, algumas dessas obras se revestem de algum interesse: há uma, intitulada *Nossa Senhora Aparecida*, que retrata o que mais parece ser um frade sem qualquer indicação de globos oculares. É levemente esculpida em um bloco de pedra com pouquíssimas intervenções, como, por exemplo, a suave curvatura das costas, o cordão na cintura, e os curiosos dedos dos pés na beirada do hábito. Há também um *São Silvestre Lenhador*, entalhado em madeira, com estranha proporção que o faz parecer monumental; ele está sobre um pedestal torto, tem longas pernas e segura às costas um machado; foi feito de encomenda para um músico de rock.

Um interessante caso anedótico aconteceu quando ele levou, para a dona do Café, uma escultura em pedra de um rapaz nu sobre um pedestal. Era a figura de um rapaz sentado e levemente reclinado, que mostrava um pouco suas nádegas – seria um auto-retrato do escultor. Ao ver a pose provocante, a dona do Café insinuou que a escultura seria "meio gay". Heliogábalus, então, perturbado com tal comparação, cobriu a parte impudica da escultura com um feltro vermelho preso por um botão dourado, e escreveu no tecido "proibido para menores de dezoito anos". Com isto resolveu o flagrante deslize, escondendo com um pano vermelho o ato falho que teria revelado pulsões.

O fato de sua produção escultural ser usada para a finalidade de integração ao corpo social talvez explique a doçura de suas esculturas. A elas carece uma "força estranha". Se sua mitológica performance de vida é, em termos de subversão social, poderosa, infectante, capaz de amedrontar vizinhos e aterrorizar adolescentes virgens e seus pais zelosos, suas esculturas, por outro lado, podem servir de decoração doméstica na casa de qualquer um desses vizinhos. Assim, as performances de Heliogábalus - suas ideias herméticas de cadinhos oxigenando água, seu ato construtivo de uma canoa de 800 kg, seus papeizinhos sujos – é que estarão aptas a ser categorizadas como *Arte Marginal*, no que elas têm de mais cru e brutal, e avesso a qualquer tipo de domesticação.

Essa leitura se restringe aos aspectos sócio-culturais do seu comportamento. Outro terreno, mais nebuloso, pode oferecer explicações acerca das raízes psíquicas que geraram tal comportamento. Nesse outro caminho, chegaríamos a um terreno povoado por reis cegos e deuses torpes – no nosso caso, parece apenas que uma das variantes da equação é de um gênero invertido.

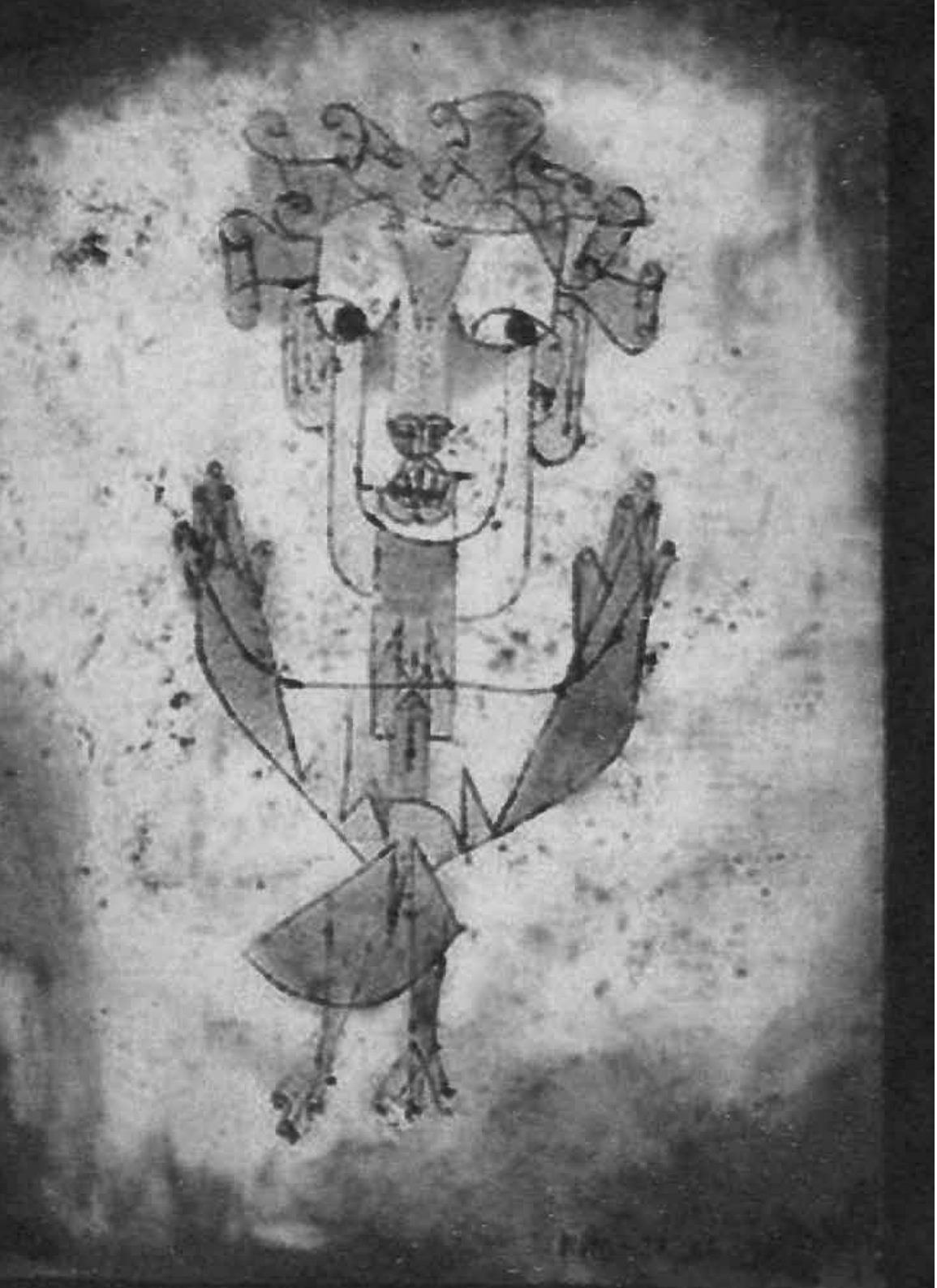
Recebido em 08 de julho de 2009/ aprovado em 02 de setembro de 2009

Notas

1 Max Ernst, em sua mudança de Berlim para Paris, apresentou o livro de Prinzhorn ao círculo surrealista.

2 *Heliogábalus*: alguém de caprichosa e extravagante dissipação. Identificado com o Imperador Romano *Varius Avitus Bassianus* (204-222 d.C), de descendência síria, que apresentava um comportamento bastante excêntrico e que adotou o nome híbrido, resultado da mistura do grego *H□lius*, sol, e *Elagabalus*, latinizado de *Elagabal,* um deus do sol sírio com o qual se identificava. Heliogábalus introduziu em Roma o culto a esse deus e acabou assassinado.

3 Método de fundir peças de metal, em que o modelo é coberto por uma camada de cera e levado ao forno, causando o derretimento e perda da cera.



Paul Klee
Angelus Novus, 1920
óleo e aquarela sobre papel.
31.8 x 24.2 cm.
<http://www.imj.org.il/imagine/item.asp?itemNum=199799>
Acessado em 03 ago. 2009.

Enrique Vila-Matas em Cinco Imagens

*Kelvin dos Santos Falcão Klein**

Este ensaio analisa a mescla de imagem e escritura que Enrique Vila-Matas, escritor espanhol contemporâneo, realiza em seu livro Historia abreviada de la literatura portátil, no qual utiliza as figuras do pintor Marcel Duchamp e do filósofo Walter Benjamin. No percurso, problematizo a questão do parentesco e da filiação como ponto de tensão e criação nos diversos campos da arte.

vanguardas; mescla; iconologia

Antes de ser traduzido para mais de vinte idiomas, ganhar o prêmio literário Rómulo Gallegos e ocupar uma posição de destaque no espaço literário contemporâneo, o catalão Enrique Vila-Matas já havia posto em cena a obra que definiria todos os eventos posteriores – e que agora, retrospectivamente, lança luzes anacrônicas por sobre toda sua produção e por sobre a recepção de sua produção. Publicou a *Historia abreviada de la literatura portátil* em 1985, pela Editora Anagrama, de Barcelona, interessado em reunir em um só livro as referências culturais que mais apreciava, delimitando um período específico: 1924 a 1927, anos de vanguardas artísticas, que reuniam artistas das mais variadas feições. Vila-Matas transforma essas referências em personagens ficcionais de um grupo secreto, uma conjura portátil que reúne aqueles que o autor denomina *shandys*: máquinas-solteiras que operam "*como una cámara con el diafragma abierto*" (Vila-Matas, 1985, p. 18), captando as metamorfoses que estalam ao seu redor – mudanças que remetem sempre a uma imagem, a um acontecimento visual que é resgatado e transformado por Vila-Matas.

Enrique Vila-Matas, autor de uma obra extensa, vem sendo, aos poucos, traduzido no Brasil. Cinco de seus livros já foram publicados pela editora Cosac e Naify: *Viagem vertical*, em 2001, *Bartleby e companhia,* em 2002*, O mal de Montano,* em 2003, *Paris não tem fim,* em 2008*,*

* Kelvin Falcão Klein é Mestre em Literatura Comparada pela UFRGS, Doutorando em Teoria Literária pela UFSC, com orientação do Prof. Dr. Raúl Antelo. Sua tese tratará das poéticas do inventário na literatura hispano-americana.

e *Suicídios exemplares*, em 2009. Trata-se de um autor preocupado em testar as fronteiras entre os gêneros e as possibilidades do discurso literário, problematizando, no percurso, a própria instância da autoria. Sua ficção se propaga por contágio, se usarmos as palavras de Gilles Deleuze (1997, p. 19), pois articula citações e biografias em um exercício de dispersão de pertencimentos. Desses encontros realizados pela via da ficção em seus livros, Vila-Matas engendra imagens que cristalizam essa mobilidade do pertencimento – imagens feitas de estranheza e familiaridade,,repulsa e curiosidade, porque são combinações delirantes de referências há muito compartilhadas e conhecidas.

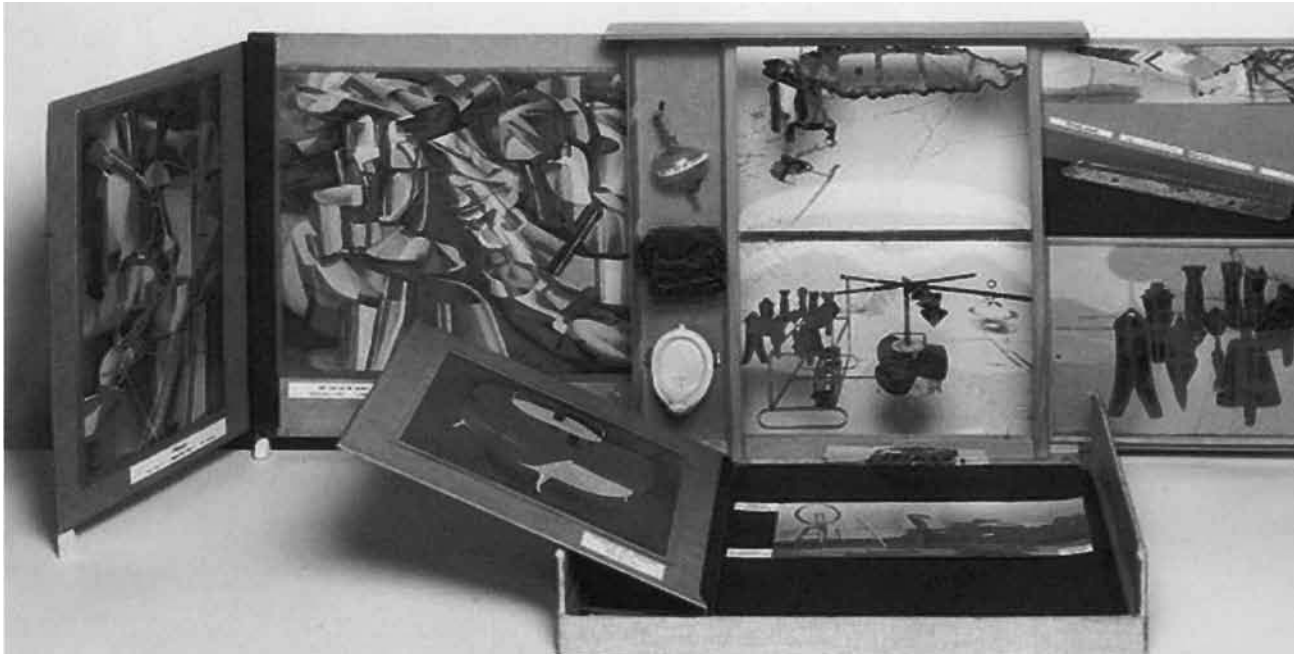
Neste ensaio, voltado especificamente para a *Historia abreviada de la literatura portátil*, procuro efetivar certas ideias que, por exemplo, Carlo Ginzburg levantou acerca do método de Aby Warburg, ou seja, em suas palavras: se é possível "*a utilização dos testemunhos figurativos como fontes históricas*" (Ginzburg, 1989, p. 42). De forma deliberada, Vila-Matas localiza sua ficção em um período de intenso diálogo entre os campos da arte – usando como personagens figuras como Paul Klee, poeta e pintor, Walter Benjamin, que concebeu as *imagens do pensamento* como possibilidade de argumentação crítica, e Marcel Duchamp, que, com seus trocadilhos verbais e visuais, embaralhou ainda mais as fronteiras. Cabe, portanto, pensar "*a relação variável que existe entre expressão figurativa e linguagem falada*" (Ginzburg, 1989, p. 47) e como certas passagens de *Historia abreviada de la literatura portátil*, que não é um livro ilustrado, tematizam essa articulação.

Além dos três nomes citados, Vila-Matas coloca em sua conjura portátil outras personalidade que, em suas áreas de ação, condensaram essa indistinção de campos: Francis Picabia e Man Ray são bons exemplos, se pensarmos em suas intervenções pictóricas – mesclas de maquinaria, desenho, pintura e fotografia, com títulos irônicos e acréscimos textuais em suas superfícies - , principalmente aquelas que o primeiro realizou para a revista *Littérature*, de André Breton. Valery Larbaud, César Vallejo, Blaise Cendrars e Juan Gris também são nomes resgatados por Vila-Matas, cada um destes possibilitando um aprofundamento muito produtivo. Contudo, desde o princípio do livro, dois nomes se destacam mais que os outros, conferindo sustentação ao arranjo armado pela ficção de Vila-Matas, como veremos.

Historia abreviada de la literatura portátil inicia com Marcel Duchamp e Walter Benjamin, transformados em personagens, definindo as bases do que é ser portátil: é preciso cultivar uma

obra que caiba em uma maleta, apreciar intensamente a movimentação constante e trabalhar a arte da insolência, ou ainda, "*espíritu innovador, sexualidad extrema, ausencia de grandes propósitos, nomadismo infatigable*" (Vila-Matas, 1985, p. 13). Duchamp aparece, portanto, como o primeiro *shandy*, o primeiro olhar que Vila-Matas ativa, resgatando a obra de Duchamp chamada de *boîte-en-valise*, caixa-maleta, onde o artista francês depositou miniaturas de suas principais obras: essa é nossa primeira imagem. Compreendendo a estratégia de Duchamp como interpreta Thierry de Duve, ou seja, que "*o olhar [regard] Duchamp substitui pelo atraso [retard]*"[1] (De Duve, 1996, p. 115), vemos a apropriação de Vila-Matas como uma re-significação da História: ou seja, é preciso ir além do *regard*, do olhar superficial, para inaugurar um olhar que se detém, que se retarda, que reposiciona as imagens, que faz a História contar uma outra história, *retard*. A insolência de que fala a *Historia abreviada de la literatura portátil* é essa disponibilidade de, criativamente, questionar o uso corrente e banal das imagens e das temporalidades, ou ainda, tomar para si a responsabilidade de ver de forma distinta. Como afirma de Duve: "*aquele que vê cria o atraso*"[2] (De Duve, 1996, p. 115).

A caixa-maleta de Marcel Duchamp teve muitas versões: entre 1935 e 1940, ele criou uma série de vinte caixas, todas de couro marrom, mas com pequenas variações na construção e no conteúdo, que consistia de 69 reproduções dos trabalhos do próprio Duchamp. Nas décadas



Marcel Duchamp
La boîte-en-valise, 1936
couro, papelão e tecido. 40.7 x 38.1 x 10.2 cm.
<http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Duchamp_en/popup07.html>
Acessado em 03 ago. 2009.

de 1950 e 1960, a disposição interna e externa mudou gradativamente. Duchamp realizava as caixas-maletas principalmente como presentes para amigos, de forma que as variações eram consideráveis. O que permanecia inalterado era a miniaturização e a portabilidade: uma galeria vertical apresentava miniaturas dos *ready-mades* e os quadros e instalações eram miniaturizados em painéis independentes, que eram desdobrados, como em um álbum. Outro fator importante é a inclusão, nas maletas da primeira edição, de um elemento inédito, fabricado já em miniatura, especificamente para a caixa-maleta.

A caixa-maleta de Duchamp é reposicionada por Vila-Matas, passando a funcionar também como um signo de pertencimento, um enigma para iniciados e uma senha para a entrada na conjura portátil. Vila-Matas apropria-se da imagem pensada por Duchamp e a faz deslizar para o centro de sua ficção, um local em que sua escritura encarrega-se de expandir as significações desse acontecimento visual, fazendo com que ele abarque também o que está *invisível*. A portabilidade engendrada por Duchamp passa a ser, na *Historia abreviada de la literatura portátil*, uma categoria estética e uma ação política: é preciso cultivar uma obra artística que caiba em uma maleta, que seja nômade, que propague e expanda esse nomadismo, uma vez que, diante de um contexto turbulento, a arte só pode *dizer* se estiver em trânsito – diante de um cenário de cerceamento, a arte deve se manter em movimento. Esse cenário de cerceamento, evidentemente, pode ser entendido de forma ampla, não abarcando somente o período entre-guerras – momento histórico que utiliza Vila-Matas, se lembrarmos que a conjura portátil iniciou-se em 1924 e foi dissolvida em 1927. Mas é importante ressaltar que esse período histórico específico, por conta de suas pressões políticas e instabilidades geográficas, contribuiu para a eclosão de muitos movimentos artísticos de vanguarda, entre eles a conjura portátil de Vila-Matas. Contudo, a leitura das imagens que daí emergem, objetivo deste ensaio, encena uma *sobreposição de temporalidades*: não o resgate puro e simples de 1924, de 1985 (ano de publicação do livro de Vila-Matas) ou de 2009, e sim a aglutinação crítica desses momentos.

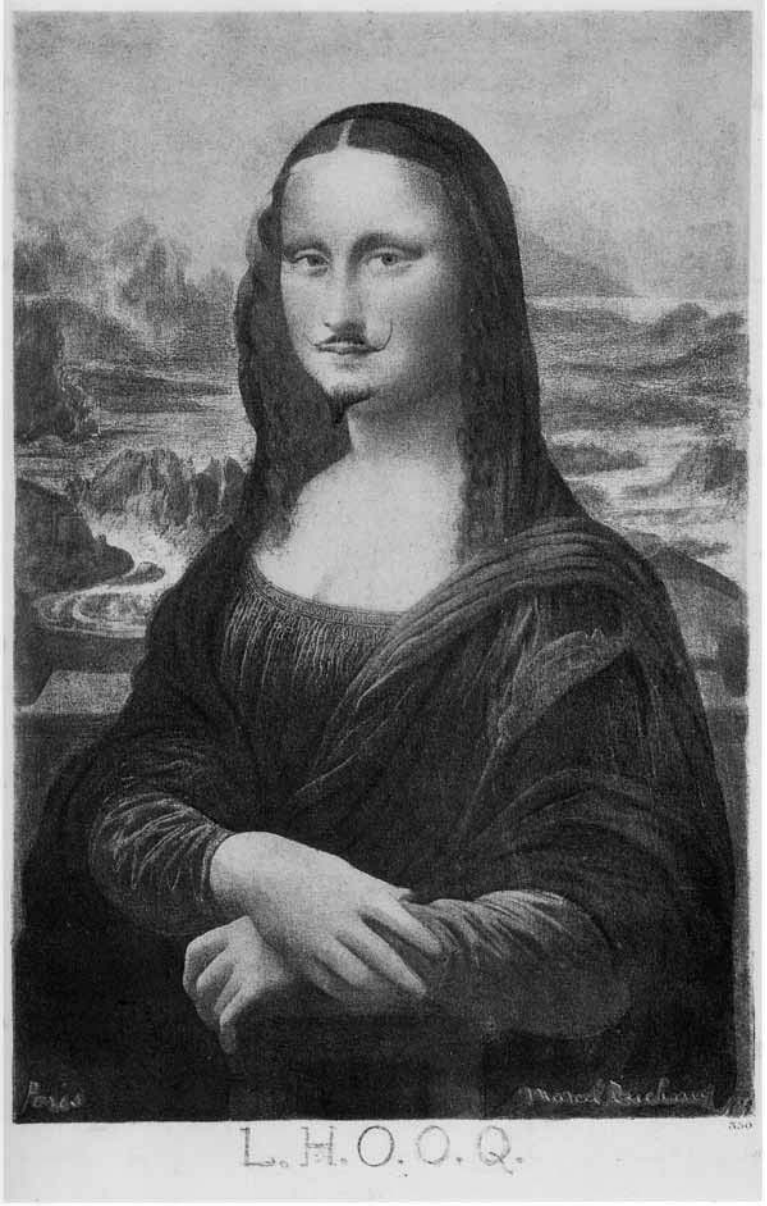
Walter Benjamin, o homem ao lado de Marcel Duchamp no início da *Historia abreviada de la literatura portátil*, oferece a segunda imagem deste ensaio: *Angelus Novus*, a aquarela feita por Paul Klee em 1920, que Benjamin adquiriu em Munique um ano depois. Este quadro acompanhou Benjamin até o fim de sua vida. Quando adquirido, Benjamin pensou em criar uma revista com o nome de *Angelus Novus*, que nunca se concretizou. Quando escreveu

seu último ensaio, *Sobre o conceito de história*, condensou no papel as reflexões que essa imagem havia lhe trazido ao longo dos anos, escolhendo um poema de seu amigo Gershom Scholem como epígrafe do trecho em que comenta o quadro de Klee – poema realizado também sob o influxo da imagem de Klee. Após o suicídio de Benjamin, em 1940, em Port Bou (fugindo do nazismo, com sua obra portátil em uma maleta, procurando permanecer em movimento), Scholem herda o quadro de Klee. Contudo, antes disso, *Angelus Novus* já havia estado sob a guarda de Georges Bataille, na época em que Benjamin vai a Paris. Com a morte de Scholem, sua viúva, Fania Scholem (em solteira, Fania Freud, sobrinha distante de Sigmund Freud), doou o quadro ao Museu de Jerusalém, onde está até hoje (Smith, 1992).

Muitos pontos são reunidos nessa imagem: ela encarna a percepção que Benjamin tinha do processo histórico e da operatividade do olhar do historiador, uma percepção dupla que Vila-Matas transforma em metodologia para seu trabalho, pois sua ficção *olha para trás*, em busca de ruínas para re-ordenar. Antes de prosseguir, é necessário um olhar sobre a imagem de Klee e as considerações de Walter Benjamin, presentes em sua nona tese sobre a história, no ensaio *Sobre o conceito da história* (1940):

> Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso. (Benjamin, 1994, p. 226)

Após a leitura de Benjamin, vemos que, na imagem de Klee, há muito mais do que o desenho de Klee. Nisto opera aquilo que Carlo Ginzburg menciona acerca do método de Aby Warburg: os textos operam sobre as imagens, deixando marcas, balizas de leituras, estabelecendo um mecanismo de ir e vir no qual a imagem (e o texto), por mais que remeta ao seu complemento, sempre guardará um resíduo de diferença, disseminada nas diversas temporalidades em que se insere. Vila-Matas transforma o *Angelus Novus* de Klee (e, principalmente, a leitura de Benjamin sobre a imagem) em procedimento crítico-ficcional, em uma cadeia de acontecimentos que são, simultaneamente, únicos (irrepetíveis) e conectados entre si. *Historia abreviada de la literatura portátil* apresenta a ficção como uma das ferramentas possíveis



Marcel Duchamp
L. H. O. O. Q., 1919
lápis sobre reprodução. 30 x 23 cm.
<http://www.imj.org.il/imagine/item.asp?itemNum=199796> Acessado em 03 ago. 2009.

para suspender o esquecimento e estabelecer um arranjo cambiante para as imagens que povoam o passado. Pois "*uma construção da história que olha para trás*", afirma Susan Buck-Morss em seu estudo sobre as *Passagens* de Benjamin, "*estabelece contraste dialético com o mito futurista do progresso histórico (que só pode ser sustentado com o esquecimento do que aconteceu)*" (Buck-Morss, 2002, p. 128). Vila-Matas, portanto, não apenas *não esquece*,

como aciona imagens, vidas e projetos para que, juntos, desenvolvam *reescritas* históricas, fabulações e novas derivas temporais.

A leitura criativa que Walter Benjamin faz do *Angelus Novus* de Klee serve de modelo para a leitura criativa que Vila-Matas realiza tanto de Marcel Duchamp quanto de Benjamin, e nisso está incluído tanto trabalho quanto a vida, e tudo que foi deixado em potência entre um e outro. Com relação à leitura do *Angelus Novus*, é possível dizer que Benjamin investe em uma *iconologia*, mais do que uma *iconografia* – mais um desdobramento do que uma descrição, mais uma expansão que uma domesticação -, e isso Vila-Matas também persegue em sua renovação das imagens expostas até aqui.

Essa transição significativa da iconografia para a iconologia, da descrição para a criação, é aquela que Ginzburg, no texto que já venho citando, encontra no método de Aby Warburg. Ginzburg mostra que se trata de uma discussão teórica que divide os continuadores da obra de Warburg, como Fritz Saxl, Erwin Panofsky e E. H. Gombrich. O que está em jogo, na iconologia, e este é o ponto que interessa quando pensamos a *Historia abreviada*, é uma possibilidade de saída "*dos limites estreitos de uma 'leitura' puramente formalista*", considerando "*a obra de arte singular como uma reação complexa e ativa* (...) *aos acontecimentos da história circundante*" (Ginzburg, 1989, p. 62). Nessa perspectiva, vemos que as imagens, assim como a história, nunca terminam seus processos de aparição e enunciação, uma vez que, como afirma Ginzburg, são reações ativas, nômades e portáteis. Isso permite a Vila-Matas agregar elementos desconhecidos a imagens já conhecidas, enxertando acontecimentos da história circundante na superfície da imagem, exatamente como o faz com a caixa-maleta de Duchamp, transformando-a em cifra de uma conjura artística sempre em movimento, e com o anjo de Klee/Benjamin, transformando-o em procedimento ficcional iconológico.

Em determinado momento da *Historia abreviada de la literatura portátil*, o narrador, que pouco aparece diretamente e que pode ser ligado à figura de Vila-Matas, já que se identifica como escritor e morador de Barcelona, levanta a possibilidade de Marcel Duchamp ser seu *odradek*. Todo *shandy* é acompanhado por seu *odradek*, um duplo com feições absurdas, na maioria das vezes um objeto. O odradek é uma criação de Franz Kafka, exposta no conto "A preocupação do pai de família", presente no livro *O médico rural*. É mais uma das imagens que Vila-Matas recriou. Escreve Kafka, sobre o odradek: "*o todo na verdade se apresenta sem sentido,*

mas completo à sua maneira (...) *Odradek é extremamente móvel e não se deixa capturar* (...) *Soa talvez como o farfalhar de folhas caídas*" (Kafka, 1999, p. 44).

A ironia começa já no título do conto, "A preocupação do pai de família", já que Vila-Matas informa que os portáteis funcionam como máquinas-solteiras que não pretendem legar descendência (Vila-Matas, 1985, p. 24-26). Afirma também que os portáteis tinham três heróis: Charles Baudelaire, Franz Kafka e Raymond Roussel (Vila-Matas, 1985, p. 88). Isso explica a escolha do odradek como duplo do portátil: uma homenagem ao herói Kafka – uma máquina-solteira que operava de forma portátil, se lembrarmos que teve quatro noivas e nunca casou, além de ter trabalhado intensamente contos curtos, que renovavam e mesclavam fábulas, mitos judaicos e lendas populares (basta lembrar que o subtítulo de *O médico rural* é "pequenas narrativas"). Odradek é, também, a emergência da imagem insólita que está sempre em movimento – *não se deixa capturar* – e que lembra, no som de sua movimentação – *farfalhar de folhas caídas* – a tempestade que sopra e as ruínas que se acumulam na visão do *Angelus Novus*.

Vila-Matas pergunta-se, então, se não seria Duchamp essa figura misteriosa que lhe acompanha e que, mesmo assim, ele procura em todos os lugares (Vila-Matas, 1985, p. 64). Todos os componentes da conjura portátil são assombrados por seus odradeks (o odradek de Salvador Dali, por exemplo, é um violino masturbatório; o de Ramon Gómez de la Serna, o fantasma de seu pai (Vila-Matas, 1985, p. 62-63), uma figura que Vila-Matas utiliza para materializar a concomitância temporal que invade todo artefato artístico, ou seja, o odradek indica que para cada criação há uma lacuna, uma potência, um devir que está sempre em ação e em suspensão. Daí a permanente intervenção anacrônica da *Historia abreviada* sobre as imagens e a história. Um exercício de "*anacronismo deliberado*" e "*atribuições errôneas*", lição apontada por Jorge Luis Borges no conto *Pierre Menard, autor do Quixote* (Borges, 1976, p. 38).

O odradek, em Vila-Matas, apresenta-se como um portal com vontade própria, que determina seu surgimento e desaparição – e determina também o destino a que remete. O odradek é uma possibilidade da *reminiscência*, um conceito de Walter Benjamin que percorre toda *Historia abreviada*. Ainda em suas teses sobre a história, Benjamin afirma: "*Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo 'como ele de fato foi'. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo*." (Benjamin, 1994, p. 224).

O contorno daquilo que venho mostrando até aqui fica mais preciso diante desta citação: Vila-Matas não descreve o entre-guerras, as vanguardas e suas imagens, ele apropria-se de uma possibilidade, de um acontecimento aberto, fugindo do senso comum e da domesticação dos manuais historiográficos (o passado como ele de fato foi) para experimentar uma ficção que transita em um momento de perigo, onde o sentido nunca é fixo. Essa é a contrapartida textual da lição imagética do *Ângelus Novus*: olhos esbugalhados que solicitam uma leitura criativa, rechaçando a descrição pura e simples, uma forma visual híbrida em potência, que se expande em texto na *Historia abreviada de la literatura portátil*.

Em seu ensaio sobre Nikolai Leskov e a questão do narrador, de 1936, Benjamin acrescenta mais uma volta ao parafuso quando afirma: "*A* reminiscência *funda a cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração em geração*" (Benjamin, 1994, p. 211). Ou seja, uma imagem guia o sujeito através do tempo, e ambos estão em trânsito, pois existe uma infinidade de tradições para a infinidade de imagens que podem ser ativadas. Pois "*a verdadeira imagem do passado perpassa, veloz*" (Benjamin, 1994, p. 224) e nunca está fixada. A caixa-maleta de Duchamp é atualizada e movimentada por Vila-Matas, assim como acontece com a aquarela de Klee, pois nesse ponto a palavra é imagem, assim como a ficção está em metamorfose com a crítica e o pensamento mesclado com os afetos. Márcio Seligmann-Silva afirma que, em Benjamin, e, agora, na ficção de Vila-Matas armada ao redor de Benjamin, a imagem é o lampejo daquilo que se sabe que em breve vai desaparecer, e essa consciência é fundamental para a atividade artística, que deve reconhecer que só é possível expressa a desaparição, o vazio, a lacuna e a impossibilidade – para, diante dessa aguda sabedoria, persistir e reinventar as ruínas da história (Seligmann-Silva, 2006, p. 28-31).

Quando Benjamin aproxima a reminiscência da tradição, dizendo que a primeira funda a segunda, está evidenciando a questão da filiação e do parentesco. Apropriar-se de uma reminiscência, portanto, é traçar um parentesco a partir de um trajeto que não é dado de antemão. O parentesco gerado pela apropriação é da ordem da escolha artística, não respeitando imposições e operando em um trânsito de temporalidades. Esse é o exercício posto em prática por Vila-Matas na *Historia abreviada de la literatura portátil*: reunir reminiscências e combinar suas imagens, problematizando, desta maneira, toda uma perspectiva sedimentada de categorização cultural.

Trata-se de inaugurar um parentesco oblíquo e criativo, como o faz Aby Warburg na epígrafe modificada que escolhe para sua conferência de 1923, sobre o ritual da serpente dos índios Pueblo: o verso de Goethe diz "*do Harz à Grécia, todas são primas*", Warburg transforma em "*Atenas e Oraibi, todas são primas*", incluindo Oraibi, a aldeia perdida onde buscou os relatos do ritual da serpente, em suas considerações sobre a arte clássica e o Renascimento. Carlo Ginzburg, em outro ensaio sobre Warburg ("Além do exotismo: de Picasso a Warburg", publicado em 2000, resultado de uma conferência proferida em janeiro de 1999), comenta que essa substituição "*sublinhava a necessidade de estender a análise dos fenômenos culturais para além dos confins não só do Mediterrâneo, mas de toda a Europa*" (Ginzburg, 2002, p. 135). Eis a lição: promover encontros à força, contra a vontade do estabelecido (Duchamp com Benjamin, Atenas com Oraibi), para instigar o pensamento.

Enrique Vila-Matas, em comentário sobre a realização da *Historia abreviada*, afirma que era sua tentativa de "*mezclar ensayo y ficción radical*", muito mal recebida pelos meios culturais da época, segundo ele, que não concebiam personagens da vida real "*protagonizando ficciones*" (Heredia, 2007, p. 20-21) – não concebiam, em suma, esse uso oblíquo e criativo do parentesco. Tanto a caixa-maleta quanto o odradek são imagens que contribuem para o desenvolvimento dessa filiação diferenciada: a caixa-maleta representa o trânsito, configurando-se como o signo de união das máquinas-solteiras, como uma senha visual para o reconhecimento da conjura portátil; o odradek é a aldeia Oraibi que se cola em toda Atenas, ou seja, o desvio que irrompe no caminho dos *shandys*, o ruído que se percebe sutilmente, o parentesco que se anuncia quando o pensamento se põe a trabalhar – Vila-Matas afirma que os odradeks só rondam seus "*hóspedes*" quando estes estão produzindo (Vila-Matas, 1985, p. 91).

É neste ponto que alcançamos as imagens que restam para o término deste ensaio. Três imagens dispostas lado a lado, que um observador distraído poderia dizer que são idênticas. E é exatamente nesse equívoco que reside a potência desse encontro, dessa simultaneidade, pois essas três imagens condensam o percurso que problematiza o parentesco, a tradição e a mescla da palavra com a imagem. Refiro-me às três versões da *Monalisa*, a de Leonardo da Vinci e as duas de Marcel Duchamp.

A primeira foi pintada por volta de 1502, por Leonardo da Vinci. Ao longo dos anos, foi sendo progressivamente configurada como um enigma, como uma imagem que mostrava mais do

que aquilo que aparentava. Marcel Duchamp, quando realiza *L.H.O.O.Q.*, em 1919, responde ao enigma com outro enigma: a mulher misteriosa agora usa bigodes. Muito tempo depois, em 1965, Duchamp retira o bigode, mas, de certa forma, sem retirar o seu enigma, já que o título permanece, com uma simples adição (que segue uma subtração, a do bigode): *L.H.O.O.Q., rasée* – a Monalisa agora foi raspada.

O título de Duchamp (*L.H.O.O.Q.*), quando pronunciado rápido, em francês, equivale a algo como "ela tem fogo no rabo" – sua sexualidade é extrema, ou ainda, seu nomadismo é infatigável, não consegue ficar parada muito tempo no mesmo lugar, é maliciosa, enigmática, dada a jogos, a enigmas, como são os portáteis. Duchamp cria sua tradição ao apropriar-se de uma imagem conhecida e fazê-la oscilar em um enigma que leva a outro enigma, a um parentesco improvável, uma imagem irônica: como pode *ela* ter bigodes? E, mostrando que o enigma ultrapassava os bigodes, e que sua intervenção já estava colada ao lado *invisível* da imagem (como o *Angelus Novus* transformado em método da *Historia abreviada*), Duchamp depila a Monalisa: *L.H.O.O.Q., rasée*.

Vila-Matas produz uma ficção que, no uso da mescla e das formas impuras, procura fundar sua própria tradição e problematizar os parentescos fixos, utilizando personagens que fizeram o mesmo em seus campos de ação: Walter Benjamin instaurou um discurso historiográfico e filosófico que se mostra cada vez mais relevante e atuante, justamente por permitir filiações inéditas, e Marcel Duchamp reinventou o campo das artes visuais em seus mais variados níveis, do olhar à execução, passando pela conceituação e seus pressupostos, exatamente por dar visibilidade àquelas filiações que nunca foram consideradas. Esse é o *modus operandi* do *ready-made*, por exemplo.

Tanto a história literária quanto a história da arte podem ser definidas como campos de tensão entre parentescos e filiações. Alguns exemplos na literatura: Frankenstein e o *golem* são criaturas atormentadas por não possuírem filiação natural; a maior angústia de Gregor Samsa, o homem que vira um inseto em *A metamorfose*, de Kafka, não é sua condição, mas sua inadequação ao padrão da família, e esse drama está também presente na *Carta ao pai*; Hamlet é atormentado pelo fantasma do pai assassinado e pela presença do tio assassino; *Os irmãos Karamazov*, de Dostoievski, é sobre um parricídio; a *Odisséia* de Ulisses é a história de seu esforço para voltar à família; Dante constrói a *Divina Comédia* para alcançar

sua amada Beatriz no céu; Dom Quixote atravessa o mundo para se encher de glórias e merecer o amor de Dulcinéia; Medéia mata seus próprios filhos para se vingar do marido; Édipo mata seu próprio pai; Anna Karenina, Madame Bovary e Capitu são acusadas de traição. Alguns exemplos na arte: *A criação de Adão*, de Michelangelo, e suas cenas do nascimento de Cristo, bem como as de Ticiano, Correggio, Rafael ou Bellini; *A natividade*, de Dürer, que contempla não só o nascimento, mas os espaços que se expandem ao redor; as representações do sacerdote Laocoonte, assassinado pelas serpentes junto de seus filhos; *O sacrifício de Isaque*, de Caravaggio; *Las meninas*, de Velázquez, com suas filiações familiares, políticas e artísticas, além de seus enigmas visuais e sua perduração e atualização no comentário de Michel Foucault, por exemplo; a influência das encomendas, dos mecenas e dos curadores na realização das obras de arte, desde os afrescos renascentistas até as obras arquitetônicas da contemporaneidade – museus, monumentos, memoriais, intervenções urbanas.

O percurso se encerra, portanto, quando o parentesco e a filiação se anunciam como questões para o presente: o pensamento se renova quando novas ligações são experimentadas – e isso ocorre, como vimos com a *Historia abreviada de la literatura portátil* e os acontecimentos imagéticos que ativa, na mescla e no contato entre os campos da arte. Cabe ao leitor crítico munir-se das referências para subvertê-las como criação, apropriando-se dessas reminiscências para ilustrar a história estabelecida com outras temporalidades, outras imagens e outros discursos – fundar sua própria tradição e, desta forma, ir além.

Notas

1 "for the gaze [regard] Duchamp substitutes the delay [retard]" (De Duve, 1996, p. 115).

2 "the viewers make the delay" (De Duve, 1996, p. 115).

Referências

BORGES, Jorge Luis. (1976). *Ficções*. Trad. Carlos Nejar. Porto Alegre: Editora Globo.

BENJAMIN, Walter. (1994). *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense.

BUCK-MORSS, Susan. (2002). *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o Projeto das Passagens*. Trad. Ana Luiza Andrade. Belo Horizonte/ Chapecó: Editora da UFMG/Editora Argos.

DE DUVE, Thierry. "Echoes of the Readymade: Critique of Pure Modernism" In: BUSKIRK, Marthe; NIXON, Mignon. (1996). *The Duchamp Effect*. Cambridge: MIT Press/October.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. (1997). *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 4. São Paulo: Ed. 34.

GINZBURG, Carlo. (1989). *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. Trad. Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras.

_____. (2002). *Relações de força: história, retórica, prova*. Trad. Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras.

HEREDIA, Margarita (org.). (2007). *Vila-Matas portátil: um escritor ante la crítica*. Barcelona: Editorial Candaya.

KAFKA, Franz. (1999). *Um médico rural: pequenas narrativas*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). (2006). *Palavra e imagem: memória e escritura*. Chapecó: Argos.

SMITH, Gary. (1992). *The Correspondence of Walter Benjamin and Gershom Scholem, 1932-1940*. Massachusetts: Harvard University Press.

VILA-MATAS, Enrique. (1985). *Historia abreviada de la literatura portátil*. Barcelona: Anagrama.

Othon Bastos, Geraldo del Rey
1964, Deus e o diabo na terra do sol.
Direção: Glauber Rocha.
Brasil, 125 minutos.

O faroeste em John Ford e Glauber Rocha: a verdade e o mito da imagem

*Rodrigo Cazes Costa**

Este artigo visa estudar como o retrato do gênero faroeste, nos filmes O homem que matou o facínora, de John Ford e Deus e o diabo na terra do sol, de Glauber Rocha, pode questionar a verdade, no sentido iluminista, teleológico, que uma imagem carrega, ou pretende carregar. Utilizo como apoio para minha reflexão os livros sobre cinema de Gilles Deleuze, Imagem-tempo e Imagem-movimento.

cinema, Glauber Rocha, John Ford

Faroeste, imagem-ação, *O homem que matou o facínora*

Dentre os gêneros que, tradicionalmente, são ligados à imagem-movimento[1], o faroeste é um dos mais emblemáticos. A cinematografia que melhor desenvolveu a técnica de afetar o público com a imagem-movimento, principalmente com sua espécie da imagem-ação, foi a norte-americana. E, na filmografia norte-americana que vai dos anos 1910 até os anos 1960, o faroeste é o gênero que, além de possuir a imagem-ação como sua componente principal, lida com todo o mito de formação da nação norte-americana:

> Afinal, o cinema americano nunca deixou de filmar e refilmar o mesmo filme fundamental, que era Nascimento de uma nação-civilização, cuja primeira versão havia sido feita por Griffith. Ele tem em comum com o cinema soviético a crença numa finalidade de história universal, aqui a eclosão da nação americana, lá o advento do proletariado. (Deleuze, 1985, p.186).

Os heróis, as armas, a exploração de um grande território desconhecido e a busca pela verdade[2] são elementos básicos da formação da nação norte-americana e estão sempre presentes nos faroestes tradicionais. Assim, quando os Estado Unidos passam, nos anos 1960, por uma crise de valores, com a Guerra do Vietnã, o movimento pelos direitos civis dos negros, o surgimento da contracultura, a morte do presidente John Kennedy, enfim, toda uma

*Rodrigo Cazes Costa, doutorando em estudos de literatura pela PUC-Rio, pesquisa as interseções entre cinema, literatura, modernidade e neobarroco.

série de mudanças que fez emergir uma nova nação dentro daquela orientada pelos antigos valores cristãos, protestantes e puritanos que sempre moldaram os Estados Unidos. Assim, nos anos 1960, o faroeste acabou por retratar essa mudança, essa crise na sociedade norte-americana. *O homem que matou o facínora* talvez seja o primeiro faroeste a expressar essa crise do gênero e da sociedade dos Estados Unidos.

Deleuze, em sua análise da imagem-ação, nomeia uma forma narrativa, uma grande forma, que é a utilizada normalmente por filmes que têm o privilégio da imagem-ação. É a forma S-A-S', em que se vai da situação para a situação modificada, transformada por intermédio da ação de um herói. Nem sempre o faroeste irá seguir esta fórmula, mas ela é básica no gênero. *O homem que matou o facínora* ainda se organiza por essa forma, sem deixar de expressar uma crise no processo de mudança da situação S para a S'. O filme, afinal, se dá nesse questionamento do que seria a verdade e, no final, triunfa a mentira. O que funda a nação norte-americana, então, não seria a verdade. Mas, sim, a mentira, a lenda. Se a mentira é mais interessante do que a verdade, publiquemos a mentira, afirma o jornalista que entrevista o senador da República, interpretado por James Stewart, quando este revela não ser ele o homem que matou o facínora, como todos sempre pensaram, e sim um antigo pistoleiro da região, interpretado por John Wayne. Sobre essa transição da antiga ordem, simbolizada pelo personagem de John Wayne e a nova ordem, simbolizada pelo advogado e futuro senador, James Stewart, Deleuze coloca:

> Em *O homem que matou o facínora,* o bandido é morto e a ordem é restabelecida; mas o *cowboy* que matou sugere quem será o futuro senador, aceitando assim a transformação da lei, que deixa de ser a lei tácita épica do Oeste para tornar-se a lei escrita ou romanesca da civilização industrial. (Deleuze, 1985, p.186).

Para Deleuze, o cinema é imagem e som e não um discurso, uma linguagem. Para John Ford, também. *O homem que matou o facínora* inicia-se com uma imagem que nos remete à primeira sessão de cinema, realizada numa sala de Paris, em 1895, pelos irmãos Lumiére. Vemos um trem chegando numa estação, trem que traz de volta à cidade de Shimbone o agora senador da República Ranson Stoddart. Ele havia chegado à mesma cidade muitos anos antes, de carruagem (ainda não existia o trem, a ferrovia, o progresso...) para exercer a profissão de advogado. Ransom logo é atacado por um bando de marginais, liderados por Liberty Valance, e descobre que a lei dos livros de direito pouco ou nada vale naquela região. Mas ele

não desiste de modificar a situação e fazer a letra da lei valer mais do que as armas de fogo. Ele retorna a Shimbone para o enterro do verdadeiro homem que matou o facínora, o *cowboy* Tom Doniphon.

Realizado em 1962, o filme é fotografado em preto e branco, opção só utilizada na época, nos Estados Unidos, em produções muito baratas, o que não foi o caso do filme em questão. O uso do preto e branco evoca, em *O homem que matou o facínora*, um sentimento de nostalgia. Na nova ordem da nação americana que nascia nos anos 1960, o faroeste e sua evocação de uma nação americana "romântica", na qual o valor de um homem se media por seu heroísmo e pela capacidade de resolver por si próprio seus problemas, havia perdido muito o sentido. *O homem que matou o facínora* é um faroeste que já não acredita mais na dramaturgia do faroeste clássico, no poder das armas e do herói. O preto e branco, assim, evoca a saudade de um passado que não mais poderá retornar. Na nova ordem da nação americana dos anos 1960 não existe mais lugar para o herói romântico do faroeste. Somente para um faroeste cínico, como Deleuze observa a respeito de *O homem que matou o facínora*:

> É verdade que entre os dois, entre S e S□, há muita ambigüidade e hipocrisia. O herói de *O homem que matou o facínora* faz questão de se lavar do crime para se tornar senador respeitável, enquanto os jornalistas insistem em manter sua lenda, sem a qual ele não seria nada. (Deleuze, 1985, p.185).

O homem que matou o facínora termina com uma imagem do senador e sua mulher partindo num trem, de volta a Washington, após cumprirem o ritual do velório de Tom em Shimbone. Hallie, a mulher do senador, era pretendida por Tom, mas acaba casando-se com Ranson, o advogado e futuro senador, que representa o novo elemento da nação, a civilização, em contrapartida à lei das armas, representada por Tom. Numa das cenas centrais do filme, Tom acaba incendiando uma extensão de sua casa, que construíra para Hallie, para quando se casassem. Essa imagem do incêndio da casa de Tom é o símbolo do fim da época clássica do oeste, o fim do *cowboy*. Mas, mesmo com a era do oeste romântico tendo acabado, a violência continuará tendo papel importante. Como Deleuze observa, o predicado que faz com que Ransom seja eleito senador é o fato de ele ter matado Liberty Valance, o maior bandido da região. Deleuze observa bem como John Ford trabalha com duas imagens modificadas para desmentir a farsa fundadora de que Ransom teria matado o facínora:

> Em *O homem que matou o facínora,* o final mostra a verdadeira morte do bandido e o *cowboy* que atira, enquanto antes víamos a imagem cortada à qual se aterá a versão oficial (é o futuro senador quem matou o bandido). (Deleuze, 1985, p.185).

James Stewart, Vera Miles,
John Wayne, Edmond O´Brien
1962, O homem que matou o facínora
(The man who shot Liberty Valance).
Direção: John Ford. EUA, 119min.

O filme vai se encerrar com a imagem do trem, mas agora ele vai em direção ao horizonte. Após assistir a este filme, não há mais como saber se a imagem é ou não sinônimo de verdade. A crise na imagem-movimento chega ao faroeste, o gênero cinematográfico norte-americano por excelência.

Imagem-tempo e a crise da imagem-movimento

A imagem-movimento corresponde, principalmente, ao período do cinema clássico, que tem seu apogeu no período compreendido entre os anos 1910 até o final da Segunda Guerra Mundial. A imgem-tempo surge com o neorrealismo italiano ao final da Segunda Guerra, tendo como antecedentes principais os cinemas de Orson Welles, Yasujiro Ozu, e Jean Renoir. Deleuze procura afastar o neorrealismo de definições temáticas, sempre preocupado em analisar o cinema por intermédio das imagens:

> O que define o neo-realismo é essa ascensão de situações puramente óticas (e sonoras, embora não houvesse som sincronizado no começo do neo-realismo), que se distinguem essencialmente das situações sensórias motoras da imagem ação no antigo realismo. (Deleuze, 1999, p.11).

Estes cineastas precursores já exploravam elementos que iriam constituir a imagem-tempo, a imagem de sensações óticas e sonoras puras, em contraposição à imagem-movimento, a imagem que está presa a um esquema sensório-motor, um esquema de verdade iluminista. Para Deleuze, em *Cidadão Kane* (1943) temos a primeira presença direta da imagem-tempo:

> (...) o tempo saía de seus eixos, revertia sua relação de dependência com o movimento, a temporalidade se mostrava por si mesma e pela primeira vez, mas sob a forma de uma coexistência de grandes regiões para explorar (Deleuze, 1999, p.129).

Em Ozu:

> Embora sofresse desde o início a influência de certos cineastas americanos, Ozu construiu num contexto japonês a primeira obra a desenvolver situações óticas e sonoras puras (ele chega, porém, bem tarde no cinema falado, em 1936). [3] (Deleuze, 1999, p.23).

Ozu trabalha muito com a ideia de perambulação, de andar sem uma direção definida. Em *Viagem a Tóquio*, filme de 1953, pode ser vista essa característica do cinema de Ozu, uma marca dos filmes de imagem-tempo, nas andanças dos personagens que vêm do interior para passar o verão com sua família, em Tóquio. Mesmo sendo um filme da imagem-movimento em crise, *O homem que matou o facínora* ainda possui um ciclo, um enredo, que se fecha perfeitamente com a chegada e a partida do senador em seu trem. Quando a crise da imagem-movimento explode totalmente, como no caso de *Deus e o diabo na terra do sol*, já não há mais um círculo que se fecha e sim uma espiral, sempre aberta. Sobre Jean Renoir, pode-se dizer que é o primeiro cineasta a explorar dramaticamente a profundidade de campo, como podemos ver nos seus filmes do final dos anos 1930, *A regra do jogo* e *A grande ilusão*. Mas somente a partir do neorrealismo italiano, que inaugura um novo modo de vermos o virtual através de imagens, pode-se falar na consolidação da produção da imagem-tempo. O exemplo maior dessa estética cinematográfica pode ser a cena da pesca do atum em *Stromboli*, de Roberto Rossellini, no momento em que a personagem de Ingrid Bergman percebe a atrocidade daquela matança, vendo além do real. Não existe, no entanto, a substituição de uma espécie de imagem pela outra. Nos dias de hoje, a imagem-movimento continua predominante no cinema produzido mundialmente. Mas ela já não é mais pretensamente ingênua, como a do cinema americano dos anos anteriores à década de 1960. A imagem-movimento contemporânea, que na maioria dos filmes encontra-se em correlação com a imagem-tempo, é descendente do cinismo que *O homem que matou o facínora* revela.

Essa crise sobre a crença na verdade da imagem, que vem resultar na imagem-tempo, no neorrealismo italiano, nasce com a crise da representação, processo que tem início no século XIX, quando a literatura, através de Flaubert, Dostoievski e outros autores, questiona o papel do narrador como um ser onisciente, detentor de uma verdade absoluta. Aparece o discurso indireto livre, que viria a ser analisado por Bakhtin[4] e, posteriormente, um conceito que Pasolini

utilizaria para sua teoria sobre o cinema de prosa e o cinema de poesia. Para Pasolini[5], esse tipo de discurso oferece novas possibilidades expressivas ao cinema, permitindo uma viagem dessa arte até uma dimensão onírica. Na pintura temos o impressionismo de Monet, Renoir, Degas, modificando totalmente a forma como víamos os objetos ou cenas representadas. Na filosofia e no pensamento psicanalítico, Marx, Freud, Nietzsche, cada um a sua maneira, desfazem a crença na existência de um sujeito uno, senhor absoluto de sua vontade, indicando assim uma crise no pensamento de que a verdade seja alcançada ao final de uma teleologia histórica, numa espécie de crítica ao positivismo científico do século XIX. No século XX (e até os dias de hoje) essa crise continuou a se esgarçar, surgiram as vanguardas históricas e o cinema acabou por ser afetado, também.

O neorrealismo surge na Itália em meados dos anos 1940, vindo a se consolidar ao final da Segunda Guerra Mundial, com os filmes *Roma, cidade aberta*, de Roberto Rossellini e *Ladrões de bicicleta*, de Vittorio de Sica. Tudo o que dissemos antes sobre a crise da representação acabou explodindo no cinema italiano dessa época, como se a clima instaurado pela Segunda Guerra Mundial possibilitasse a eclosão desse novo pensamento sobre o cinema. Para Deleuze, o neorrealismo é, antes de tudo, um pensamento. Assim ele contesta a tese de André Bazin, que, por sua vez, contestava a definição do neorrealismo, ao expressar pelo conteúdo social de seus filmes. Para Bazin[6], o neorrrealismo produzia um cinema mais real do que os cinemas que o precederam, por operar com longos planos que, para Bazin, como que reconstituíam a realidade. Deleuze enxerga, porém, a questão de outra forma:

> Mas não temos a certeza de que o problema possa ser colocado assim ao nível do real, seja pela forma ou pelo conteúdo. Não seria antes ao nível do □mental□, em termos de pensamento? Se o conjunto das imagens-movimento, percepções, ações e afecções sofria tal transtorno, não seria, isto sim, porque irrompia um elemento novo, o qual impediria a percepção de se prolongar em ação, para assim relacioná-la com o pensamento, e que, pouco a pouco, subordinaria a imagem às exigências de novos signos, que a levassem para além do movimento? (Deleuze, 1999, p.10).

Deleuze então amplia o conceito de neorrealismo, o qual poderemos perceber em filmes que, geralmente, não são associados ao estilo, como os que Antonioni fez nos anos 1960 (*O eclipse*, *A noite*). O neorrealismo é, portanto, uma maneira de produzir imagens, que vai, inclusive, além do próprio neorrealismo italiano. Os movimentos dos cinemas-novos que eclode nos anos 1960 (Nouvelle vague, Cinema novo brasileiro e outros cinemas novos) são todos

devedores do neorrealismo italiano. E, cada um segundo suas circunstâncias estéticas, sociais e materiais, seguirão por várias direções.

O neorrealismo italiano será, então, o principal elemento sobre o qual Deleuze pensará a imagem-tempo e a crise na imagem-movimento, o qual instala uma fratura na imagem-ação porque os personagens já não mais reagem à situação: *No neo-realismo, as ligações sensório-motoras só vão valer pelas perturbações que as afetam, soltam, desequilibram ou distraem: crise da imagem ação.* (Deleuze, 1999, p.14). Assim surge esse novo cinema e esse novo modo de pensamento em que os personagens não irão mais, a exemplo de Tom em *O homem que matou o facínora*, reagir a uma situação e buscar modificá-la, mas apenas vivenciá-la, experimentá-la, como em geral ocorre em nossas vidas.

Deus e o diabo na terra do sol - Glauber Rocha e o faroeste do terceiro mundo

Glauber Rocha é o único cineasta brasileiro mencionado por Gilles Deleuze em seus dois livros sobre cinema. Isso é bastante sintomático de dois aspectos que envolvem Glauber Rocha e o cinema brasileiro. Primeiro, a maneira como o mundo transformou Glauber Rocha em um mito brasileiro e latino-americano, o que não ocorreu com os demais cineastas brasileiros. Glauber é mesmo como um símbolo de nosso cinema no exterior (nos dias de hoje já temos uma modificação relativa desse quadro com a vitória de Tropa de elite no Festival de Berlim, a vitória anterior de Central do Brasil no mesmo festival e o enorme sucesso de Cidade de Deus pelo mundo. Mas Glauber ainda pode ser visto como o símbolo maior de nosso cinema da imagem-tempo no exterior). E o fato de somente Glauber Rocha ser mencionado nos livros de Gilles Deleuze sobre cinema leva também à constatação de o quanto o cinema feito no Brasil é desconhecido fora das fronteiras brasileiras, pois também poderiam ser mencionados no livro cineastas7 como Rogério Sganzerla, Julio Bressane, etc. Mas Glauber é o símbolo do cinema de um terceiro mundo revolucionário no Brasil e na América Latina dos anos 1960, um cinema que pretendia modificar as condições sociais e políticas do Brasil e do continente naquela época, sem pretensões didáticas, sem colocar a imagem apenas como ilustração de um discurso.

Deus e o diabo na terra do sol, lançado em 1964, às vésperas do golpe militar que instaurou a ditadura no Brasil, pode ser visto como um faroeste revolucionário do terceiro mundo. O

Othon Bastos
1964 Deus e o diabo na terra do sol.
Direção: Glauber Rocha.
Brasil, 125 minutos.

diálogo do filme com o gênero é evidente na escolha da ambientação, o sertão do nordeste brasileiro, no qual ocorre o duelo entre o povo que morre de fome, simbolizado pelo vaqueiro Manuel, e os fazendeiros, a elite, impedindo a esse povo o acesso ao básico, que seria o alimento para a sobrevivência. Manuel mata um desses fazendeiros e agora sua chance de sobreviver é fugir para longe de onde tinha sua pequena roça. As cenas, nas quais Manuel mata o fazendeiro que o oprimia e depois foge a cavalo até sua fazendinha para buscar sua mulher e fugirem os dois, são típicas do gênero faroeste, mas a sua montagem resulta numa grande diferença em relação àquela utilizada em O homem que matou o facínora. Deus e o diabo na terra do sol trabalha com uma montagem que não busca a uniformidade do espaço e do tempo, como a montagem utilizada no filme de John Ford. Pelo contrário, em Deus e o diabo esse espaço e esse tempo são fragmentados, o corte irracional está presente e não se persegue uma ideia de harmonia clássica que ainda se vê no filme de John Ford.

Manuel mata o fazendeiro a facadas, reagindo após ser chicoteado por ele, que se sentira ofendido por Manuel, ao ser chamado de ladrão, por conta da partilha injusta de uma boiada Os cortes do plano do fazendeiro esfolando Manuel para aquele em que este esfaqueia o fazendeiro seguem uma ordem de construção temporal própria do filme. É um tempo criado dentro do filme, que existe apenas naquele momento deste filme. Não existe a tentativa de simular uma passagem de tempo que faça o espectador sentir-se confortável. A intenção é questionar o espectador e sua percepção, não capturar seus sentidos, fazê-lo refém do filme. Assim é também o corte desta cena para aquela na qual Manuel foge, em cavalgada, dos capangas do fazendeiro. É uma cena, aparentemente, típica de um filme de faroeste norte-americano, o herói perseguido pelos bandidos, mas a passagem de uma cena para a outra e a dinâmica dentro das cenas revela um uso do espaço e do tempo bem diferente daquele que vemos em O homem que matou o facínora.

Deus e o diabo na terra do sol está ligado, assim como o filme de Ford, à construção de uma nação. Mas, no filme de Glauber, não há um projeto de nação já pronto, como o que vemos ao final de O homem que matou o facínora. Aqui há toda uma nação ainda para se construir; na verdade não existe projeto algum dentro do Brasil de Deus e o diabo na terra do sol. Se, no filme de John Ford, já há a saída do mundo do mito, simbolizado pelo personagem de John Wayne, aqui ainda se está num mundo que vive fortemente os mitos, mitos que Glauber quer destruir, destruir de dentro, como diz Deleuze. A fronteira do intelectual do terceiro mundo em relação a essa operação da fabulação é assim colocada por Deleuze:

> O diretor de cinema se vê perante um povo duplamente colonizado, do ponto de vista da cultura: colonizado por histórias vindas de outros lugares, mas também por seus próprios mitos, que se tornaram entidades impessoais a serviço do colonizador. O autor não deve portanto fazer-se etnólogo do povo, tampouco inventar ele próprio uma ficção que ainda seria historia privada: pois qualquer ficção pessoal, como qualquer mito impessoal, está do lado dos □senhores□. (Deleuze, 1999, p.264).

Em *Deus e o diabo* são dois os mitos poderosos contra os quais o filme se coloca: o primeiro é o mito de uma religião que irá salvar o povo, representada pelo personagem de Sebastião, uma figura que faz um paralelo com o personagem histórico de Antônio Conselheiro e revela o diálogo de Glauber Rocha com o livro *Os sertões*, de Euclides da Cunha. Aqui a comunidade instalada pelo líder religioso é o local de fuga para onde vão Manuel e a mulher, após o assassinato do fazendeiro. Lá existe todo um povo que espera pelo milagre que o "santo" promete: conduzi-los até um lugar no qual não exista a seca, a fome, a pobreza. Mas Sebastião é apenas um fanático e não um santo. Sua religião não conseguirá religar o povo que o segue com a terra. Manuel percebe isso, mas sua mulher fica fascinada pelo líder religioso. Surge, então, o grande personagem do filme, Antônio das Mortes, contratado pelos poderosos da região para exterminar o povo de Sebastião, matar todos os pobres. Em mais uma cena na qual a montagem irracional prevalece, Antônio das Mortes mata o povo de Sebastião, sem vermos propriamente as mortes, enquanto este fazia o sacrifício de uma criança. É outro exemplo de todo um tempo que é criado dentro do filme.

O segundo mito contra o qual Glauber luta em *Deus e o diabo na terra do sol* é o cangaço. A luta pela libertação do povo não deve ser feita pelas armas do cangaço, que representam uma ilusão tão grande quanto àquela da religião. Em fuga após a destruição do grupo de Sebastião por Antônio das Mortes, Manuel e sua mulher encontram o que sobrou do grupo dizimado de Lampião: Corisco, Maria Bonita e mais dois ou três cangaceiros. Manuel se confronta com mais um mito em sua andança. *Deus e o diabo na terra do sol* é um filme de perambulação, que não estará encerrada ao final da projeção. Mas o cangaço não é heróico, como supunha Manuel. Corisco faz tudo para poder sobreviver, inclusive entrar numa casa, estuprar a mulher de um fazendeiro e roubar todas as suas posses. O mundo no qual Manuel vive é insuportável em todos os seus aspectos. Antônio das Mortes, o matador de cangaceiro, matador de mitos, quer destruir o cangaço, matar todos os pobres; para ele a visão da pobreza é insuportável. Ele persegue Corisco e o mata com tiros de espingarda num dos planos mais impressionantes

de todo o cinema, quando Corisco gira em círculos e cai morto no chão, gritando: "Mais fortes são os poderes do povo!". Resta como opção, a Manuel e sua mulher, a fuga rumo ao sertão que irá virar mar, com o filme retomando a imagem de seu início, um plano aéreo do sertão, mas, desta vez, com o casal correndo. Um questionamento às teleologias históricas ao qual Glauber dará continuidade em *Terra em transe*.

Recebido em 15 de julho de 2009/ aprovado em 04 de setembro de 2009

Notas

1 Conforme definida por Gilles Deleuze em seu livro *Imagem-movimento*.

2 Quando utilizo a palavra verdade, no texto, refiro-me a uma verdade iluminista, que visa a uma teleologia como aquela concebida por Hegel para a história.

3 O primeiro filme falado, mesmo que apenas parcialmente, é *O cantor de jazz (The jazz singer)*, de 1929.

4 Para um aprofundamento neste tema, ler o livro de Bakhtin: *Marxismo e filosofia da linguagem*.

5 Pasolini examina este tema em seu ensaio *Cinema de prosa cinema de poesia.*

6 A esse respeito: "Ontologia da imagem fotográfica", ensaio de André Bazin.

7 Para um desenvolvimento em torno da temática do cinema experimental no Brasil, ler o livro *Cinema de invenção*, de Jairo Ferreira.

Referências

Bakhtin, M. (2006). *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: HUCITEC.

Bazin, A. (1991). "Ontologia da imagem fotográfica" in: *Cinema: Ensaios*. São Paulo: Brasiliense.

Deleuze, G. (1999). *Imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense.

_____. (1985). *Imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense.

Ferreira, J. (2000). *Cinema de invenção*. São Paulo: Limiar.

Pasolini, P. P. (1986) "Cinema de prosa e cinema de poesia" in: *Diálogos com Pasolini: Escritos (1957-1984)*. São Paulo: Nova Stella.

Início na escadaria
Fotografia: Leila Barboza

Mosaico do Lugar: Participação e Colaboração em Arte Pública[1]

*Leila Maria da Silva Barboza**

O objeto da pesquisa é a intervenção artística *Mosaico do Lugar*, realizada coletivamente para a escada da rua Oscar Pereira em Charitas, Niterói, RJ. O presente estudo procura investigar o processo de produção desse mosaico de mosaicos, suas implicações no plano da urbanidade e as segregações espaciais e socioeconômicas. No plano da produção de arte na esfera pública, propõe uma reflexão entre efemeridade, perenidade e a questão da autoria nas relações que se estabelecem entre arte, artista e comunidade, enfatizando o quanto essas práticas parecem colocar sob escrutínio assunções há muito aceitas e arraigadas no processo de criação artística.

arte pública, comunidade, urbanidade

O projeto da intervenção artística *Mosaico do Lugar surgiu*, em 2003, com o objetivo de pleitear junto à Prefeitura a urbanização da rua Oscar Pereira no bairro de Charitas em Niterói – RJ. Diante da impossibilidade de que a rua viesse a tornar-se uma via de tráfego de carros, em decorrência de seu aclive acentuado, restava talvez a possibilidade de surgir ali uma escadaria. A urbanização era demanda de décadas dos moradores do bairro para solucionar um caminho de terra entremeado por plantas, algumas árvores e valas por onde descia o esgoto.

Diante de inúmeras dificuldades, a proposta de urbanização se transformou de solicitação em negociação, a partir de uma iniciativa que desenvolvi, buscando a parceria da Prefeitura Municipal de Niterói. Esta realizaria a urbanização já prometida, construindo as escadarias divididas por platôs e canteiros, além da aquisição dos instrumentos e materiais para a realização do projeto de intervenção artística, do mosaico que cobriria os espelhos dos degraus e meu ateliê ofereceria, em contrapartida, as oficinas para capacitar os participantes e executar o trabalho.

* Leila Maria da Silva Barboza é graduada em Gravura na EBA-UFRJ (1983), formada em Estilismo no CETIQT-SENAI (1986) e especialista em Arteterapia em Educação e Saúde na UCAM (1999), atua como artista visual, designer e docente na Graduação de Design de Moda (UNIVERSO). Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte da UFF.

A proposta para a Empresa Municipal de Moradia, Urbanização e Saneamento – EMUSA - foi encaminhada através da Secretaria de Cultura do Município de Niterói, em busca de uma justificativa de ação cultural. Ficamos encarregados de listar, quantificar, averiguar fornecedor e preço de todos os materiais que seriam utilizados. Toda esta burocracia fluiu com relativa rapidez por alguns motivos que supomos relevantes[2]: não havia demanda de recursos financeiros além do material, uma vez que a execução para a realização do trabalho se configurou como voluntária.

O projeto objetivou construir uma intervenção coletiva que tornasse a rua um local singular, guardando memórias de experiências individuais e sociais, eternizadas em referências visuais reconhecíveis. Contrapondo aos outros espaços da cidade do qual há pouca ou nenhuma marca dos seus moradores, objetivou-se construir uma escada, que ligando o asfalto ao morro, não fosse uma passagem qualquer, mais um indício da crescente abstração espacial da metrópole, impossível de ser apreendida e mapeada sensivelmente por seus habitantes.

Charitas está localizado numa estreita faixa de terra entre uma encosta da Mata Atlântica e uma das enseadas da Baía de Guanabara. A expansão urbana ocorrida nas últimas décadas em Niterói custou atingir o bairro, mantendo-o tranquilo, com pouco tráfego de carros. O bairro está ocupado por uma população de aproximadamente 6.260 habitantes, em que 4.870 são residentes em favelas (IBGE, 2000). O restante está distribuído em mansões e apartamentos nos condomínios de luxo, pequenos edifícios antigos, e casas modestas apontando uma situação socioeconômica mista.

Apesar da grande desigualdade percebida ao olhar mais desatento, o bairro ainda se mantém imune à estrutura de violência do tráfico de drogas. Sua vocação turística se coloca através das belezas naturais da praia e da montanha, além dos restaurantes, quiosques à beira mar e casas noturnas. Estes estabelecimentos comerciais e espaços públicos de lazer são frequentados por públicos mistos vindos também de outros bairros e cidades; a frequência da praia e dos quiosques é basicamente popular, enquanto nos restaurantes é mista. Não há ofertas de cinemas, museus, espaços para teatro e música.

A Comunidade da Hípica e o Morro do Preventório são duas áreas dentro de Charitas onde se concentram moradias precárias, habitadas por uma população de baixa renda, inseridas dentro de um bairro com outras diferentes classes. O projeto *Mosaico do Lugar*, na frequência

das oficinas, recebeu participantes com essas diferenças socioeconômicas, e a partir desta composição, propôs uma dinâmica de produzir arte, promover intercâmbios de experiências coletivas e singulares no espaço do ateliê. O ateliê, que se tornava público um dia na semana, era uma escolha de realizar o projeto numa ambiência mais intimista, confortável e acolhedora para o trabalho e interações sociais.

Participaram voluntariamente do projeto mais de 120 pessoas, dos quais 42 crianças, 32 adolescentes e 46 adultos, com idades que variaram de 5 a 65 anos, comparecendo semanalmente sem exigências de pontualidade e assiduidade. Foram 80 encontros em dois anos, de 2004 a 2006, e cada participante esteve presente como pôde. Nenhum trabalho foi desprezado e todos os que foram produzidos fizeram parte da obra. A escadaria com 125 degraus é composta por mais de 800 trabalhos, totalizando algo em torno de 35 m² de mosaico.

Um projeto apenas alinhavado pela intenção de interagir com os participantes, e pouco delineado plasticamente, permaneceu aberto ao devir. A área delimitada para a aplicação do mosaico seriam os espelhos dos degraus, já que a pavimentação oferecia duas importantes restrições para o tráfego: a cerâmica utilizada se tornaria escorregadia, quando molhada, e sua esmaltação artesanal (superfície colorida vitrificada) não era apropriada para piso, ou seja, não suportaria o trânsito intenso de pessoas.

Ao contrário do que se esperava, no primeiro encontro da oficina não se verificou a presença de pessoa alguma da comunidade, nenhum daqueles que tinham assinado a concordância com o projeto compareceu. Diante deste fato, foi necessário lançar mão de uma proposta que não havia sido considerada a priori: a comunicação a vários amigos sobre o projeto, informando que o mesmo estaria aberto para qualquer pessoa interessada em participar de um curso de mosaico gratuito, sem custo de materiais, mas com a condição de deixar o trabalho para ser colocado em espaço público.

Alguns alunos do curso de graduação em Educação Artística da Universidade Salgado de Oliveira – Universo aceitaram o convite de se incluir na proposta e, por achá-la atraente, comunicaram e incentivaram seus colegas a participar. Esses vinham de outros bairros ou cidades vizinhas, interessados em aprender a técnica do mosaico, conhecer melhor o projeto, além de terem outras razões ligadas diretamente ao campo da arte e educação, e não ao pertencimento à localidade. Ao se certificarem que não havia nenhuma exigência para frequentar as oficinas que não fosse o desejo de vir, estes alunos convidaram familiares e amigos interessados a participar.

Na colocação dos primeiros trabalhos nos degraus, as crianças do local foram também convidadas a fazer parte das oficinas; arredias, porém, elas não respondiam nem vinham, mas demonstravam curiosidade pelo movimento da aplicação dos mosaicos. Percebendo que havia o interesse pelo trabalho, fizemos uma proposta para que elas realizassem o mosaico direto[3] no degrau da escada. Todo o material necessário foi levado à rua, onde se fez a argamassa e, com a participação de todos, foram quebrados os azulejos e coberto inteiramente um degrau. As crianças participaram com empenho, e assim foi realizada uma segunda ação em outro degrau.

No ateliê estávamos realizando o mosaico na técnica indireta[4] sobre talagarça[5], que depois era transferido para os degraus como placas estruturadas pelo rejuntamento[6]. Esta forma de realizá-lo possibilitou um conforto maior para o executor, que não precisava permanecer agachado para colar as tesselas[7] de azulejo no espelho dos degraus, além de propiciar um refinamento maior do trabalho, ou seja, tesselas intencionalmente fragmentadas proporcionando trabalhos mais controlados e tecnicamente elaborados.

Para as crianças o desconforto de trabalhar na rua era menor do que entrar em espaço desconhecido com pessoas estranhas, mas aos poucos a curiosidade e o desejo de frequentar o ateliê venceu a timidez. Elas foram chegando, chamando parentes e amigos, e a proposta acabou por se transformar em um programa da comunidade do entorno para as tardes de sábado.

O ambiente de trabalho, integrando idades e categorias socioeconômicas diferentes, possibilitou intercâmbios inusitados. Através do processo de trabalho e suas várias etapas, as pessoas se comunicavam para dividir ferramentas, cortar e fornecer tesselas da cor escolhida, ajudar em caso de dúvida, desenhar para o outro, limpar a área em que havia trabalhado. A partir da comunicação objetiva do trabalho, surgiam outros assuntos, novas relações. Crianças muito pequenas eram auxiliadas por irmãos e crianças maiores. A cada oficina surgiam novos participantes, uns realizavam seu trabalho, aprendiam a técnica e não mais apareciam; outros permaneciam por mais tempo e poucos frequentaram o projeto do início ao fim. A formação de uma comunidade fluida formada durante o projeto tinha o ateliê como referência espacial e o objetivo de cobrir as escadas com mosaico, como catalisadores da ação.

O processo de trabalho indicou o caminho de sua eficiência e esta prática foi possível porque

não havia cobrança de prazos e resultados. Apesar da parceria da Prefeitura na urbanização da rua e a compra dos materiais, e o projeto ter sido encaminhado pela Ong ISATA (Instituto Social de Artes e Terapias Avançadas), esse processo não foi gerado por edital ou qualquer documentação equivalente. No caso do projeto *Mosaico do Lugar*, essa ausência de regulamentação proporcionou uma liberdade de ação para acompanhar o ritmo inerente do processo que a priori era apenas reconhecido por seu esboço. Por outro lado, o poder público não incorporou a obra como arte pública da cidade, mesmo com as premiações recebidas[8] e o desejo dos participantes de expandir o projeto para outras escadarias do bairro.

Apesar da falta de regulamentação, o projeto foi executado dentro do tempo necessário, sem interrupções e desperdício de material. Para a Prefeitura o custo financeiro foi mínimo, comparado com as cifras declaradas para qualquer beneficiamento urbanístico, confirmando que quando não há investimento de capital financeiro é desconsiderado o ganho de capital simbólico.

Como não se formou uma equipe de comando para partilhar as responsabilidades, as decisões sobre algumas questões que pareciam carrear o apoio da maioria não se confirmaram por inteiro ao longo do projeto. Havendo interesse de que as obras de urbanização não fossem interrompidas, como autora do projeto empreguei esforços para dissolver mal-entendidos, evitando que faltasse material, oferecendo espaço para depósito das ferramentas e o telefone para a comunicação com a EMUSA, além de várias outras pendências que ocorrem numa obra.

Colaboração na produção dos mosaicos
Fotgrafia: Leila Barboza

As transformações urbanas em locais de moradias são geralmente cercadas de muitas polêmicas e desconfianças. São reclamações e ressentimentos em relação ao poder público e, quando surge a oportunidade da comunidade entrar em contato direto com seus representantes ou funcionários, os discursos abrem um leque de problemas. Em diversas propostas utópicas de urbanismo, seus idealizadores esqueceram, e ainda esquecem que uma cidade é um território de conflito de interesses, e que as soluções precisam ser negociadas a cada passo de implantação. Sem abandonar esta visão do todo e a utopia, os projetos precisam estar abertos para absorverem os desejos e práticas de seus usuários, promovendo um real diálogo e um aprofundamento social do uso do espaço. Durante as obras, o projeto precisou sofrer alterações para contemplar solicitações dos moradores. Eram pedidos possíveis de serem atendidos, que não prejudicavam nem a obra nem o projeto. Outros pedidos foram reconhecidos, tanto por mim como pela Prefeitura, como inviáveis, e não foram atendidos.

Encontrava-me num "não-lugar" social, no qual não estava inserida completamente na comunidade, nem no poder público, projetava um esboço e aguardava a recepção externa para desdobrar a ação. Muitas vezes fui confundida com a administração pública, e não como uma intermediária entre a Prefeitura e a comunidade. A partir das reflexões de Michel de Certeau sobre a distinção entre estratégia e tática, minhas atitudes diante das situações vividas puderam ser revistas, sendo elucidadas dentro de diferentes formas de ação. Para Certeau (2004, p.46) a estratégia é calculada e manipula as relações de força com um poder e querer que

Arte pública e o público
Fotografia: Leila Barboza

possa ser isolado, circunscrevendo o lugar que funciona como base para capitalizar proveitos e preparar expansões. Já a tática é a ação no campo do outro, com as condições que foram estabelecidas. Lidando sempre com o tempo e a imprevisibilidade que o outro apresenta, e necessitando mais da astúcia do que do raciocínio para articular a seu favor, a tática é a ação da ausência de poder. Ocupei uma posição entre a estratégia e a tática, misturando desconforto e liberdade, responsabilidade e constante criatividade. O ateliê servindo como base local e o conhecimento artístico e técnico como método, formavam as estratégias que conciliavam com as inúmeras táticas para lidar com as situações inesperadas.

Nas escadas da Oscar Pereira ninguém é celebridade, mas está imortalizado no espaço público com uma expressão artística de sua autoria, fundando um monumento para o futuro. Durante as oficinas conversamos sobre este registro de cada um que fica para a posteridade, possibilitando o enraizamento de uma história de construção com cacos, podendo-se voltar ao local e ver o que foi feito há anos, o que um antepassado produziu tempo atrás e assim por diante. No projeto, o mosaico é o resíduo de um grande processo social, referência de um tempo e seus eventos efêmeros. Diante de nossas internas e intensas transformações, necessitamos estabilizar as emoções diante das novidades que nos atropelam. Hannah Arendt (2002, p.150) aponta a permanência do artifício humano como estabilizador do homem diante da vida e da natureza, ou seja, "contra a subjetividade dos homens ergue-se a objetividade do mundo feito pelo homem". O objetivo de dialogar com o turbilhão de transformações ocorridas no bairro norteou a escolha da técnica e materiais perenes, e a intenção de obter uma resultante plástica única a partir de vários trabalhos individuais, realizados coletivamente, possibilitou a cada um reconhecer sua autoria na profusão colorida.

Se a arte acompanha o fluxo acelerado e efêmero do mercado, qual será seu papel crítico para condensar e representar o desejo difuso de uma sociedade que se encontra perdida diante de tantas solicitações e ofertas? Quando se concebeu o projeto *Mosaico do Lugar* em 2003, sua perenidade era percebida como diferente da diretriz da arte pública contemporânea, mas completamente pertinente com a história física e social de Charitas. O mosaico, que permanecerá por muito tempo, mesmo não sendo tombado como uma obra a ser preservada, representará o momento de passagem dessa transformação que o bairro sofreu. A obra materializa não só as criações artísticas, mas também dois anos de convivência nas oficinas, que podem ser retomados através memória com as imagens construídas nas escadas. É uma referência muito importante para quem dela participou, assim como também poderia sê-lo para a cidade de Niterói.

A pós-modernidade vem abdicando dos ideais urbanísticos abstratos e totalizantes da modernidade e regulando-se pelas contingências locais, fragmentando-se numa sociedade instável. A comunidade como finalidade principal de segurança se torna um "gueto voluntário". Para as elites, os condomínios, muros e grades. Para os desfavorecidos, os labirintos das favelas e cortiços. Confinamento espacial associado ao fechamento social promove uma homogeneização dos que estão dentro em contraste com tudo o que é diferente e está fora, do outro lado dos muros, das fronteiras. A cidade partida em duas qualidades promove uma precariedade para ambas as partes. Por um lado o Estado investe em áreas nobres ou com possibilidade de transformação para que o mercado imobiliário possa construir e lucrar; e do outro lado, o Estado assume toda a responsabilidade de suprir e administrar as áreas pobres e abandonadas, e por muitos motivos não consegue cumprir. Uma área não urbanizada dificulta ou impede que os moradores recebam outros serviços públicos e privados como água, luz, esgoto, telecomunicações, correio, transportes, espaços de lazer e cultura, e outros. Uma situação resultante destas disparidades é a violência urbana em que todos fazem parte e são vítimas. O fluxo urbano torna-se fragmentado a partir dos grupos sociais isolados que se formam a cada momento e lugar, criando cidades dentro da cidade.

Nesse sentido, cabe nos perguntar como as manifestações da arte pública em escala urbana se modificaram ao longo da história e quais são os desafios impostos pela nova dinâmica metropolitana para a produção atual. Que valores teriam um trabalho de arte ao se colocar lado a lado com os ruídos da cidade? Quais seriam esses lugares efetivamente "públicos"? Ou ainda, em que níveis a qualidade de "público" aparece na arte: por sua acessibilidade espacial, social, ideológica, cultural ou política? Estar nas ruas, praças ou outros espaços abertos pelos quais passa muita gente sem ter sido convidada e sem cobrar ingresso, basta para ser considerada pública? Mesmo considerando que a cidade é composta por uma inumerável gama de públicos diferentes, ainda existem obras de artes visuais que estabelecem uma esfera de discussão que vai além de círculos limitados por relações pessoais ou por interesses e repertórios específicos do circuito de arte? Em última instância, os significados de uma obra ou ação artística são construídos no encontro entre a subjetividade daquele que a propõe e a subjetividade de cada um que ativamente a toma para si.

Segundo Daisy Peccinini (2008), "para Arte Pública, inserida em espaços sociais – freqüentemente metrópoles, que ela possa restabelecer vínculos com tudo o que é memória [...] Num

mundo globalizado ela representa o empenho pela lembrança localista". Para a artista Maria Bonomi (2005), que teve uma intensa participação nos rumos políticos do país, o desenvolvimento da arte é promovido pela arte pública e coletiva, com obras que se tornam referências espaciais e sociais que orientam e congregam a população. O evento pode ser espetacular, contagiante e marcar o início de uma mudança, mas será o processo cotidiano que irá transformar um hábito, um paradigma. O processo cultural é construído na repetição dos eventos, na composição da tradição com as inovações dos costumes.

No final da década de 1960 e início da década de 1970 no fluxo conceitual do minimalismo, emergiu uma nova forma de apreender o objeto de arte inserido no contexto espacial. Abandonando o sujeito cartesiano para um modelo fenomenológico da experiência corporal vivenciada, conjugado à resistência ao intenso apelo capitalista de tudo transformar em mercadoria, fez do *site-specific* o conceito norteador das novas produções artísticas. A escultura moderna, autônoma, transportável e sem-lugar, e, portanto, nômade e comercializável foi condenada pela sua indiferença ao local (*site*). Os trabalhos de *site-specific*, quando emergiram, forçaram uma reversão dramática nesse paradigma moderno. O desdobramento dessas práticas artísticas e teóricas desvelou um espaço (*site*) mais complexo, que se ampliava além de um contexto físico, e apresentava principalmente uma estrutura cultural definida pelas instituições de arte. Perceber estes espaços nas suas contingências sociais e transformações diárias era concebê-los numa realidade mutável, que Miwon Kwon (2003) considera como verbo-processo em contraposição à arte moderna vista como substantivo-objeto, não pode ser apropriada como mercadoria, porém, institucionalmente, ela não deixa de ser patrocinada. A propriedade não se dissolve na imaterialidade.

Mas a crítica ao fechamento do campo da arte nele mesmo, abarcando as questões da arte desligadas de um mundo que solicita reflexões e reivindicações, tem promovido o aparecimento de artistas ativistas com obras (site-oriented) que apresentam causas sociais como crise ecológica, AIDS, racismo, homofobia e outras questões que estão em pauta na vida cotidiana, abrindo uma reflexão atual das questões estéticas e históricas da arte. Essa aproximação da arte com a vida possibilita a formação de novos públicos, talvez não tão conscientes dessa nova relação com o campo da arte.

Interagindo, participando ou colaborando, o público de arte contemporânea abre um leque diverso de novas relações com a produção artística e estes termos definem, no campo da arte, estas relações. Interagir é a ação que o público precisa mover para fruir a obra pronta, seja

manusear, atravessar ou receber com o corpo, falar ou cantar e outras formas de interface que a obra se abre além da contemplação, sem, no entanto, mudar sua estrutura. Muitas dessas obras realizadas no passado com esse objetivo estão sendo expostas nos museus como peças para serem recebidas apenas visualmente, desprezando seu objetivo essencial, tendo a justificativa da conservação da obra diante da danificação com o manuseio. Já a participação pressupõe uma interação maior do público, a obra se completa através de sua ação, e sem ela, a obra é apenas uma proposta. O público participa, mas não esteve inserido na concepção da obra como na relação de colaboração, em que a concepção e realização consistem em tarefa coletiva. Estas relações não se apresentam estáticas e suas fronteiras são permeáveis.

No projeto *Mosaico do Lugar* as relações estiveram entre participação e colaboração. Ao mesmo tempo em que os participantes encontraram o lugar público e a técnica artística, com os materiais adquiridos, já definidos, o suporte individual era um território livre de criação, e essa ação configura uma colaboração. A escolha das paredes dos canteiros para receber trabalhos que fugiam da forma quadrada de azulejo, também foi uma escolha coletiva. Minha função predominante foi definir algumas regras de ordem técnica e moderadamente orquestrar as várias manifestações individuais que emergiam, fossem artísticas ou emocionais, políticas ou econômicas. A intenção era não centralizar as atenções, principalmente as referências artísticas, possibilitando emergir um conteúdo, e uma forma para traduzir este conteúdo, que fosse genuíno de cada participante. Com isso ocorreu uma multiplicação de referências dissolvendo ainda mais a autoria.

Em certa ocasião do projeto, alguns participantes fizeram obra com seu nome, ou com o nome da (seu ou sua) amada. Seria uma forma de expressar a autoria na obra coletiva deixando um registro mais concreto? O que representa para o homem comum estar inserido em espaço público através de sua expressão artística? A quem interessa a declaração da autoria? Ao produtor da obra, ao espectador, aos dois ou a nenhum dos dois? Em que situação ela se faz necessária? E em que tipo de obra artística interessa informar a autoria, e para quê? Esta confluência de situações desdobrou-se em reflexão sobre nossa ação, onde os trabalhos não eram assinados e muitas vezes feitos por várias mãos.

Quando um mosaico abandonado era resgatado por outro para ser terminado, havia uma intenção compartilhada de dar continuidade aos trabalhos inacabados, dos quais muitas vezes nem se conhecia o autor, e não era julgado o abandono da oficina e do trabalho; a atitude era

simplesmente a de dar continuidade à produção da escada. Uma valorização do material e do tempo de trabalho investido na peça sobrepujou a relação de autoria. O mosaico, depois de iniciado, passava a ser uma obra que teria seu lugar na escada, quantas mãos o fariam era uma contingência. Esta regra abriu a oportunidade para tecer comentário sobre as descontinuidades de execução das obras públicas: neste caso a autoria do político ou administrador anterior deve ser apagada para dar lugar aos novos autores, proporcionando um eterno começo com mudança de equipes de trabalho, metas ou simplesmente o título da empreitada.

Quando Howard Becker (1997, p. 206) propõe "uma concepção da arte como uma forma de ação coletiva", ele aponta as redes de cooperação para que a obra seja produzida, apresentada, fruída e comercializada. Em categorias artísticas como a música, o teatro e o cinema ficam mais evidentes o trabalho coletivo, a partir da quantidade de profissionais envolvidos com funções diferenciadas que integram a equipe de criação, produção, distribuição e o público que assiste ou consome produtos que partiram das obras. Na literatura e na pintura, embora não esteja tão explícita essa rede de colaborações, não significa que não exista: o pintor irá depender da produção de tintas, pincéis e suportes para pintar, e para expor, de curadores, galerias e museus. E se comercializa as obras, dependerá de marchand, colecionador ou do comprador direto. A questão da autoria é colocada por Becker (1997, p. 208) através da divisão de tarefas que uma obra necessita para ser executada: umas requerem uma sensibilidade especial, que o artista com seu dom estaria apto para assumir, ganhando na equipe o status de autor, e as atividades restantes seriam realizadas pelo grupo de apoio, onde basta habilidade, "capacidade menos rara, menos característica da arte; menos necessária para o sucesso do trabalho e merecedora de menos respeito". Os participantes do projeto, com algumas exceções, não se reconheciam como artistas, aprendiam a técnica do mosaico enquanto executavam seus trabalhos, não participavam do campo artístico com suas lutas e códigos, e por isso, não perseguiam um valor simbólico através da participação e reconhecimento da autoria, como passaporte para entrar no "mundo da arte".

Frequentemente o artista, para desenvolver esse "dom", necessita de um percurso existencial que proporcione uma educação que o faça introjetar valores da estética dominante. Segundo Pierre Bourdieu (2007, p. 290), "o sujeito da produção da obra de arte [...] não é o produtor do objeto na sua materialidade, mas sim o conjunto de agentes [...] que vivem para a arte e da arte." Para o autor esses agentes que formam o campo (colecionadores, intermediários,

historiadores, críticos e artistas) classificam e definem o que é arte, o valor do artista e suas obras. Para Bourdieu, os conteúdos formais do conhecimento não são distribuídos igualitariamente na sociedade e por isso a linguagem é recebida e utilizada de forma assimétrica por todos. Uns têm o poder de nomear, pois se encontram em posições favoráveis no "campo", podendo classificar os diferentes discursos com pesos e valores diferentes, tendo como um critério importante a origem de suas autorias. Aquele que produz arte, oriundo das classes populares é classificado de artista popular, e a partir do conceito de reprodução social e hegemonia, a cultura popular pode ser entendida como resultado da apropriação desigual dos bens econômicos e simbólicos por parte dos setores subalternos.

Howard Becker (1977, p. 23), discursando sobre o artista popular e sua relação com a autoria, conclui que "a idéia de uma conexão exclusiva e artística entre o artista e sua obra simplesmente não existia". Podemos acrescentar a essa reflexão que não se pode confundir a inexistência com a não evidência de um fato. Quanto menor o círculo social, mais compartilhado é o conhecimento sobre seus componentes e suas obras, todos se conhecem ao ponto de reconhecer voz, gestos e artefatos dos conviventes. Este saber é proporcional ao desnecessário ato de divulgá-lo. Então o que nos parece um não saber, na verdade é um saber tão naturalizado no cotidiano que não ganha registro pelos seus componentes. Não importa como valor simbólico a não ser que seja apropriado por outro campo social que lhe impute valor.

Para Barthes (1988, pg.66) "o autor é uma personagem moderna, produzida sem dúvida por nossa sociedade na medida em que, ao sair da Idade Média, [...] descobriu o prestígio do indivíduo, ou como se diz mais nobremente, da ´pessoa humana`". Michel Foucault termina seu discurso "O que é um autor" em fevereiro de 1969 com a frase – "Que importa quem fala", onde ele parte da genealogia da função do autor em diferentes momentos históricos, apontando esta como uma das especificações da função sujeito e perguntando se é uma função possível ou necessária. A ligação de propriedade entre os discursos e seus autores se deu de formas diferentes em cada momento histórico e, segundo Foucault (1992, p. 48), "houve um tempo em que textos que hoje chamaríamos ´literários`[...] eram recebidos [...] sem que se pusesse a questão da autoria; seu anonimato não levantava dificuldades, a sua antiguidade, verdadeira ou suposta, era uma garantia suficiente". Já os textos científicos só eram recebidos como verdades na Idade Média se fossem assinados pelos autores das pesquisas. Essas

relações foram se invertendo a partir do século XVII, e assim como atualmente os discursos científicos são garantidos por um sistema reconhecido de pesquisa, ou seja, instituições, universidades e laboratórios, e não a referência única a um autor, os discursos literários necessitam de uma autoria, ou melhor, um autor reconhecido. Segundo Foucault (1992, p.68):

> Talvez seja tempo de estudar os discursos não somente pelo seu valor expressivo ou pelas suas transformações formais, mas nas modalidades da sua existência: os modos de circulação, de valorização, de atribuição de apropriação dos discursos variam com cada cultura e modificam-se no interior de cada uma; a maneira como se articula sobre relações sociais decifra-se de forma mais direta, parece-me no jogo da função do autor e nas suas modificações do que nos temas ou nos conceitos que empregam.

Não deixa de ser uma apropriação, tomar a escadaria para executar uma ideia individual; por outro lado, este espaço não se tornou privado com a intervenção artística. Ao contrário, a urbanização possibilitou o trânsito de mais pessoas que usavam outros acessos do bairro por conta da precariedade do caminho. Além disso, todos aqueles que produziram o projeto se reconhecem na obra. Assumindo a autoria de coordenar vários fatores, esta é uma posição ainda pouco reconhecida do artista visual, uma posição de agente social que usa a prática artística para alcançar objetivos que vão além dos resultados visuais. Essa função inclui mais claramente as políticas públicas culturais, e as negociações e conciliações efetuadas durante o processo fazem parte da obra. O resultado plástico passa a ser um dos itens a ser considerado na arte pública.

Estando o projeto *Mosaico do Lugar* à margem do campo artístico, do mercado de arte, dos planejamentos urbanísticos da cidade e do turismo, ele esteve no seu processo, de certa forma, invisível e protegido das lutas simbólicas travadas socialmente na metrópole, atribuindo valores e classificando pessoas e coisas através deles. Essa suspensão possibilitou a experiência de outras formas de sociabilidade e, a partir desse contexto, um recorte singular sobre a questão da função política da arte. Jacques Rancière (2005) resume o que ele aponta como política da arte:

> a arte não é política antes de tudo pelas mensagens que ela transmite nem pela maneira como representa as estruturas sociais, os conflitos políticos ou as identidades sociais, étnicas ou sexuais. Ela é política antes de mais nada pela maneira como configura um sensorium espaço-temporal que determina maneiras do estar junto, ou separado, fora ou dentro, face a ou no meio de... Ela é política enquanto recorta um determinado espaço ou um determinado tempo,

> enquanto os objetos com os quais ela povoa este espaço ou ritmo que ela confere a esse tempo determinam uma forma de experiência específica, em conformidade ou em ruptura com outras: uma forma específica de visibilidade, uma modificação das relações entre formas sensíveis e regimes de significação, velocidades específicas, mas também e antes de mais nada formas de reunião ou de solidão.

Podemos classificar o projeto *Mosaico do Lugar* como uma experiência estética dentro de uma ação social, direcionando-a para a categoria de educação não formal. Podemos também encaixá-lo como intervenção artística no espaço urbano, uma arte pública coletiva. A transdisciplinariedade possibilita trabalhar o contexto expandido dos fatores artísticos, sociais e ambientais. A proposta é que o aprofundamento e a ampliação da reflexão se realizem horizontalmente por meio da composição dos vários pontos de vista, formando um olhar ampliado, onde, como no mosaico, o conjunto das partes é maior que sua soma.

Notas

1 Este artigo é parte da dissertação *Mosaico do Lugar: investigações sobre uma intervenção artística coletiva em um espaço público*, defendida em 2009 no PPGCA da UFF, com a orientação de Luiz Sergio de Oliveira e coorientação de Lígia Dabul.

2 Talvez o mais relevante fator seja a relação pessoal da autora com a esposa do presidente da EMUSA. No entanto, ao trazermos esta informação temos clareza o quanto estes fatos são descartados como irrelevantes na descrição dos desdobramentos de projetos, sendo em geral rejeitados por serem vistos como particulares e desinteressantes para a pesquisa. São assuntos que só cabem na oralidade, ou no máximo numa nota destacada do texto.

3 Técnica de mosaico em que os fragmentos são aplicados diretamente no local com a argamassa. Por ser um processo que depende do tempo de secagem da argamassa, necessita uma agilidade para a execução, dificultando o detalhamento que a técnica indireta permite.

4 Técnica realizada em suporte intermediário, que pode ser tecido ou papel, onde os fragmentos são colados formando o desenho concebido do mosaico. Essas placas, depois de prontas, são transportadas para a superfície definitiva e fixadas através da argamassa. É um processo que possibilita um trabalho mais detalhado de composição e desenho.

5 Tela de tecido de algodão muito utilizado também como base para a manufatura de tapetes.

6 Acabamento feito pela massa de rejunte, argamassa a base de cimento que é aplicada sobre o mosaico pronto com a finalidade de vedar as fissuras formadas pelo afastamento das tesselas. Ela pode ser de várias cores e proporciona o acabamento necessário para a proteção do trabalho em relação às intempéries, além de ser um recurso para melhor visualizar a obra pronta. Quando se trabalha com apenas uma cor de tessela, o rejunte funciona como linha do desenho, como item plasticamente determinante.

7 São peças cortadas de diversos materiais como cerâmicas, vidro, mármores e pedras. Para cada tipo de material são empregados diferentes instrumentos de corte, suporte e aplicação.

8 Em 2005 o projeto recebeu o prêmio Cultura Nota 10 da Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro, e em 2008 foi contemplado com o Prêmio Urbanidade do Instituto dos Arquitetos do Brasil - IAB. Em 2006, o DVD *Mosaico do Lugar* (9 min), com o registro de parte da execução do projeto, foi selecionado no FEMINA – Festival Internacional de Cinema Feminino e atualmente pode ser visto no You Tube. http://www.youtube.com/watch?v=-C0-Emjpcmk

Referências

-Arendt, H. (2002). A Condição Humana. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

-Barthes, R. (1988). O rumor da língua. São Paulo: Brasiliense.

-Bauman, Z. (2001). Comunidade. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

-Becker, H. (1977). Uma teoria da ação coletiva. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

-Bonomi, Maria. -. Acesso em 13/1/2009 http://www.mariabonomi.com.br/#

-Bourdieu, P. (1989). O poder simbólico. Lisboa/Rio de Janeiro: Difel /Bertrand Brasil,.

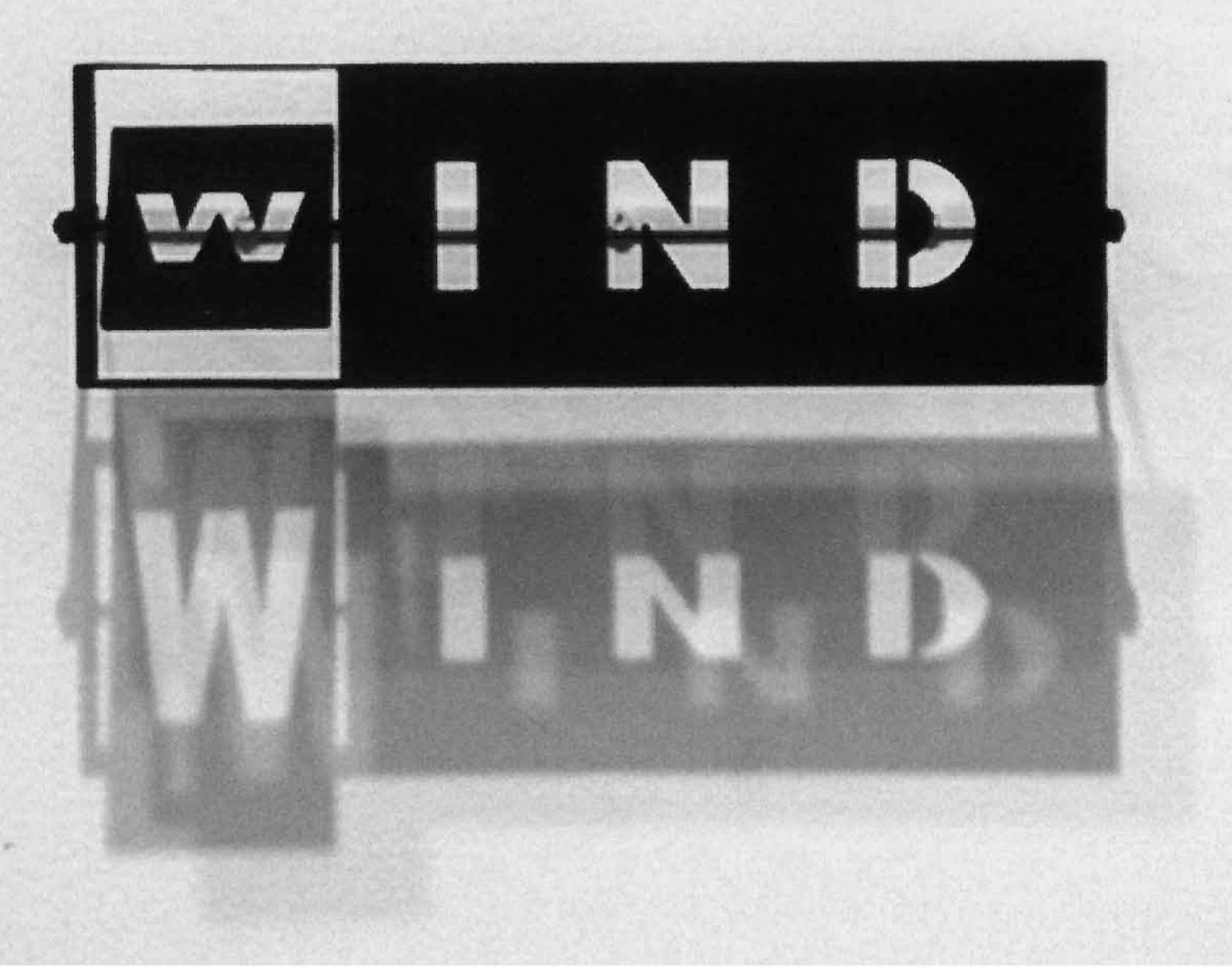
_____. Pergunta aos senhores do mundo. http://www.abtu.org.br/arquivos_pergunta_senhores_mundo,asp Acesso em 20/07/2007

-Certeau, M. (1994). A invenção do cotidiano. Petrópolis: Vozes.

-Foucault, M. (1992). O que é um autor? Lisboa: Vega.

-Peccinini, D. Arte Pública. Acesso em 29/10/2008 http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo7/artepub/index.html#

- Rancière, J. Acesso em 5/4/2008. Política da arte. São Paulo S.A. – Situação #3 Estética e política. SESC -Belenzinho, 4/2005. Disponível em (http://www.sescsp.org.br/sesc/images/upload/conferencias/206.rtf)



Arnaldo Antunes
Mind Wind, 2008
Aço carbono pintado, 5 X 13 X 5 cm.
Fonte: Divulgação Laura Marsiaj

O trânsito entre poesia e artes plásticas e o paradoxo contemporâneo

*Fernando Gerheim**

Este artigo discute obras de arte e poesia em que o trânsito entre diferentes formas de linguagem faz surgir na liminaridade da escrita e da imagem o único momento de contemplação naquilo que por definição é signo e, portanto, universal, reprodutível.

linguagem; materialidade; arte contemporânea

Poemas que vêm a ser matéria. Matérias que se tornam poesia. Imagens que se materializam no espaço. Espaços que se pulverizam nos sons. Tráfego: esse o estado da arte que passa por aqui. Mesmo que se fechem sobre si mesmos, esses enunciados nunca terminam. Na mão: essa a intimidade tátil e portátil com que se expõe o paradoxo da cultura contemporânea no que diz respeito à linguagem. Pó: aquilo que não pára de se acumular e que este texto, com atributos ao mesmo tempo similares ao de um aspirador cultural, contribuirá para aumentar. Como falar daquilo que não cessa na palavra que o enuncia? Talvez pronunciando palavras que não se contêm. Entre os estados estáveis, catalogados, que se pode guardar, a arte das últimas décadas caracteriza-se por abrir fendas entre os gêneros, discursos, espaços, instituições públicas, privadas, tempos, objetos duráveis, eventos, ações etc. Esse texto esboça um campo comum para pensar esse estado híbrido. Nele, focalizaremos o trânsito poético entre matéria e palavra, nos dois sentidos. Através dele, refletiremos sobre certo paradoxo da cultura contemporânea.

Poemas que vêm a ser matéria

A primeira via nesta rede textual dá passagem ao tráfego no sentido poesia-matéria. A palavra é símbolo de conceitos e o modo como ela informa o pensamento torna difícil discernir um do outro. Em uma interpretação literária e secular do Gênese bíblico[1], Walter Benjamin chama a atenção para o fato de que Deus, ao invés de criar o homem pelo verbo, como as demais

* Fernando Gerheim é doutor em Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro, autor de "Linguagens inventadas – palavra imagem objeto: formas de contágio" (Zahar, 2008), da vídeo-instalação "Cinema in natura" (2008), dos vídeos "Tomada do Mundo" (2007), "Filme de uma imagem só" (2006) e "Urubucamelô" (2002).

coisas, modela-o no barro e sopra, e este gesto tem três significados: ele insufla ao mesmo tempo vida, espírito e palavra. O ar, imaterial, representa também a palavra. A literatura, porém, tira a língua do campo puramente espiritual para introduzi-la no estético. A expressão poética, diz Benjamin, assenta também na materialidade da língua. Mas a vocação imaterial e simbólica do verbo, que ele observa na tradição judaico-cristã à qual o ocidental mais herético não estará indiferente, torna-se o nó górdio das poéticas da modernidade.

A crise da representação, apontava Adorno em texto de 1959, encurtava progressivamente a distância entre o narrador e o leitor. Mesmo em um precursor como "Cantos de Maldoror" (1868 a 1869), vemos sinais desse futuro na prosa poética ou poesia em prosa, jorro de fluência híbrida, que une a intensidade lírica da poesia ao fôlego do romance. Na obra de Lautréamont, o narrador se dirige diretamente ao leitor numa verborragia sopesada como verso parnasiano e agressiva como um escândalo dada. As poéticas da modernidade exigiam a objetivação dos materiais, mas a palavra, por sua própria natureza, não podia emancipar-se completamente do objeto.[2] Aquilo que conduziu ao anti-realismo e à "epopéia negativa", na expressão com que Adorno se refere ao romance, levou o poeta russo Vielimir Klébnikov a conceber uma "língua transmental" ou "transracional", de ruídos, balbucios, interjeições e gagueira, e o surrealismo a sonhar com a "escrita automática" e o concretismo ortodoxo ou "clean"[3] a abolir a semântica, na ambição de ser "pura abstração"[4].

Em "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica"[5], Walter Benjamin diz que a unidade e a durabilidade se associam tão intimamente na imagem como, na reprodução, a transitoriedade e a repetibilidade. A transitoriedade que caracteriza a imagem reproduzida é uma característica da própria modernidade. Benjamin ressalta também outras características: a atração das massas para trazer as coisas, tanto quanto possível, para perto de si, ainda que na sua reprodução, fazendo com que elas deixem de ser únicas; e a performatividade, que faz do cinema um campo de provas, em que o público vê apenas o melhor desempenho, como a imagem recorde. A cultura contemporânea, tautologicamente, valoriza o imediato.

Lygia Clark propôs o "ato"[6] como forma de tornar positiva, através da participação, tal transitoriedade aguda. Podemos indagar: como fica a palavra nesse contexto de dissolução do objeto em prol do ato? Essa inquietude é obstáculo e motor poético da expressão verbal. O ato de folhear as páginas sofre uma contaminação semântica em "agouro" (1997), de Arnaldo Antunes, em que o jogo tipográfico das letras pretas na página branca, à medida que vamos virando as

nove folhas do poema, pouco a pouco troca o acúmulo negro de "agouro" pelo branco de "agora", até a última página quase inteiramente branca. Há uma percepção integrada de palavra e imagem, característica da poesia visual, mas também a ação de folhear o objeto livro. As palavras "agouro" e "agora", parecidas na grafia e no som, mas diferentes no sentido (paranomásia), repetem uma marca concretista, enquanto usar o códice como objeto manuseável é uma característica mais marcante da intercessão entre palavra e imagem do neoconcretismo e do período seguinte. A paranomásia pode ser considerada uma espécie de "rima visual", encontrada em pares de palavras como "viva" e "vaia", "coca-cola" e "cloaca", para citar exemplos conhecidos de poemas de Augusto de Campos e Décio Pignatari, respectivamente. As ideias de ação e do livro como objeto estão presentes tanto em Ferreira Gullar, que experimentou o livro como unidade em "fruta osso" e "faina" (1959), quanto em "O Livro da Criação" (1959), de Lygia Pape, nos "Gibis", do início da década de 1970, de Raymundo Colares e no perecível "Livro de Carne" (1978) de Artur Barrio, para citar mais alguns exemplos.

O recurso da paranomásia permanece como elemento estrutural importante para a poesia visual porque oferece uma base de semelhança para criar, no âmbito da imagem, relações diferenciais. No poema que encerra "2 ou + corpos no mesmo espaço" (1997), como vimos, "agouro", sinônimo de presságio, que remete ao futuro, é substituído por "agora", com tipografia de letras brancas, que só são visíveis sobre a tipografia negra de "agouro", desaparecendo quando, paradoxalmente, passa a dominar a página. A "técnica" concretista aparece também na versão impressa do poema "quero", do mesmo livro, que utiliza como suporte cartazes lambe-lambe, mídia gráfica popular. O poema é composto de quatro cartazes, cada um com uma palavra – "quero", "ferro", "chamo", "lenha" –, reproduzidos e afixados, seguindo a estética da saturação, em um muro ou parede. As palavras têm sentidos diferentes, ocupam espaços diferentes (embora também sejam coladas umas sobre as outras), mas têm elementos fonéticos e gráficos similares, se não idênticos. O jogo de relações diferenciais que caracteriza o sistema de signos[7] aparece, neste recurso, como um traço distintivo do trabalho poético. Curiosamente, a concepção de "jogos de linguagem", de Wittgenstein, propõe operar segundo a "lógica da dispersão", que joga com semelhanças e dessemelhanças (Wittgenstein, 1975).[8]

Se categorias fossem possíveis na arte contemporânea, o lambe-lambe, adotado reiteradamente pela "intervenção urbana", talvez fosse uma delas. Numa rápida olhada para este panorama, lembro-me de dois trabalhos: Lenora de Barros espalhou pelos muros da cidade

cartazes com fotos dela mesma com diferentes penteados e maquiagens e a frase "Procuro-me" (2002). O cartaz foi utilizado por Marcel Duchamp, travestido de Rose Selavy (que soa *Eros*, *c'est la vie*) sob a palavra "WANTED", como um(a) perseguido(a) pela polícia. Lenora utiliza esta espécie de atualização do poema-cartaz que é o lambe-lambe em registro ao mesmo tempo público e privado, de busca intimista de si mesmo na multidão. Os dois cartazes lambe-lambe de Guga Ferraz, produzidos em 2000, com as frases "Vendo minha pele" e "Compro sua alma", afixados em postes dos dois lados da calçada ao longo de uma rua movimentada, também invadem de fato, embora de modo inteiramente diverso, o espaço real, a instância jurídica mesma do espaço público, alargando a esfera de atuação da arte ao extra-artístico.

A similaridade, que está na base de um recurso poético tão característico como a rima, e aparece na poesia visual sob a forma da paranomásia, é utilizada também no poema sonoro e interativo "Tradição", de Arnaldo Antunes, disponível na revista virtual "errática"[9]. A similaridade aproxima aqui, pela rima, os versos ou trechos de versos de três canções: "brutalidade jardim" (citação de Oswald de Andrade feita por Torquato Neto na letra de "Panis et circences", no histórico disco "Tropicália"), o fragmento "tim-tim por tim-tim", na voz de João Gilberto, e o trecho de letra cantado por Carlinhos Brown, "misericórdia pudim". A junção das três partes da peça, com design gráfico e animação de André Vallias, acontece quando o usuário passa o *mouse* sobre os números 1, 2 e 3, ao lado de imagens correspondentes a cada música. A "mixagem poética" repõe, em mídia digital, menos a ideia de linha evolutiva do que a de presença do passado sem hierarquia na infinita disponibilidade da web.

A abertura para dialogar com a tradição, bem como a utilização da similaridade como recurso, aparece em exposição de trabalhos novos que o artista realizou em 2008[10]. No objeto "mind wind", o mesmo símbolo gráfico pode ser a letra "m" ou "w", dependendo de como estiver: se de cabeça para cima ou para baixo (ele está escrito numa placa que o espectador pode girar). Aqui é a letra que cria graficamente o jogo entre semelhança e diferença. O trabalho reverbera poemas neoconcretos de Osmar Dillon. Outro objeto-poema em que a utilização da similaridade é um recurso poético é uma espécie de carrossel pequeno, em que as rodas inferior e superior contêm as frases giratórias: "intruso entre intrusos intraduzo" e "yo I je eu me smo me me me me nome)(io". Do cilindro central saem as muitas e fragmentadas letras em que se decifra: "eutro" (título do objeto-poema). As palavras "intruso", "intrusos" e "intraduzo" se parecem na grafia e no som, e as relações diferenciais são também a de uma alteridade incorporada à identidade.

O estado geral dos objetos, nessa exposição, parece corresponder àquilo que é nomeado e situado na cultura, sendo, portanto, um signo. O artista atua em um campo ampliado em que as coisas não possuem mais aura ou pureza. Adotar os objetos como contaminados pela cultura significa considerá-los legíveis, e portanto também passíveis de escrita, como se no mundo de textos imagicizados, de que fala Vilém Flusser[11], as imagens virassem novamente textos. A exploração de diversas possibilidade de experimentação poética tem em comum a produção de convergência entre a leitura, eminentemente intelectual, e a percepção.

O poeta espanhol Joan Brossa explora justamente essa convergência. Tomemos o poema "Burocràcia" (1967), no qual vemos dois objetos diferentes, mas com o mesmo nome, produzirem sentido sem o uso de palavras. Duas folhas de árvore são presas por um clipes. O clipes traz à tona, simultaneamente, os dois sentidos da palavra "folha", permitindo passar de um para o outro. O choque entre os objetos diferentes com a mesma identidade semântica faz o caminho entre as palavras e as coisas ser refeito sem repouso. Ao romper com a naturalidade dessa ligação, o poema subverte também a pressuposição de adequação da linguagem à realidade e aos espaços institucionais demarcados. O teor crítico na poesia de Brossa é indissociável do humor.

Tanto para Brossa quanto para Antunes, embora de modos diferentes, a ideia de que a poesia trabalha com o "espírito material" da língua, como diz Benjamin, é levada ao pé da letra, na medida em que os signos que eles utilizam são também, literalmente, a matéria. Operando de modo linguístico mesmo sem palavras, ambos recorrem à similaridade: Antunes à paranomásia; Brossa a objetos homônimos. Os objetos materiais e as palavras, condutoras de sentidos imateriais, partilham a mesma forma de linguagem que faz convergir o pensamento abstrato, conceitual, e a percepção sensível, particular e concreta. Esse campo comum produz paradoxos que poderíamos chamar de "conceitos sensíveis" ou "percepções abstratas".

A palavra, ao querer tornar-se matéria, impõe-se à imediaticidade da percepção e aponta para outros sentidos, fazendo surgir na liminaridade da escrita e da imagem o único momento de contemplação naquilo que, por definição, é signo e, portanto, universal, reprodutível.

Matérias que se tornam poesia

Se a palavra, por parte de poetas, migra para a matéria, a linguagem poética dos materiais das artes plásticas faz o caminho inverso. Grosso modo, a fortuna duchampiana da arte contemporânea corresponde a um mundo recoberto de signos, em que a representação cria a

Bruce Nauman
One hundred live and die, 1984
Tubos de néon montados em quatro monolitos de metal
118 x 132 1/4 x 21 in.
Fonte: http://blog.art21.org/category/locations/spain/

realidade. Não mais se escuta o espaço em branco fenomenológico. Das três cadeiras da obra de Kosuth ("One and trhee chais", 1965) – o sentido da palavra cadeira no dicionário, a cadeira real e a sua foto –, o mundo ficou claramente com a terceira. Podemos imaginar o que não farão juntos um capacete de realidade virtual e um impressora 3-D, capaz de transpor a imagem para as três dimensões. A cultura aponta um caminho que bem poderia ser definido como o de uma segunda natureza, imersa em imagens. Não é difícil, tampouco, imaginar o conceitualismo como um acontecimento paralelo e mesmo coeso com a última volta do parafuso da virada linguística, que seria sucedida pela digital.

O objeto prenuncia, como em Marcel Broodthaers, um novo estatuto da arte, que se autoquestiona. Se a cultura contemporânea recobre o mundo de imagens, que função resta à arte, que deveria fazer imagens? A concepção, o conceito que orienta a criação da obra é o que

interessa, e não simplesmente a sua lógica interna, como no modelo modernista autorreferente. Os limites entre realidade e representação passaram de borrados a dominados por uma nova proporção, em que a representação ocupa todo o espaço. Se a palavra queria se materializar, hoje a matéria é que se desmaterializa nos bits informacionais, e passa a pertencer à mesma esfera dos conceitos. O mundo é da matéria das palavras. Só temos acesso a suas camadas de mediação. A incorporação do verbal pelas artes visuais pode ser vista, nesse contexto maior, como uma estratégia na cultura da imagem.

Há um trabalho de Bruce Nauman, realizado entre 1981 e 1982, em que as palavras "violins" e "violence", em tubos de néon de cores diferentes que se tocam nos vértices, piscam num ritmo frenético, no limite do legível, parecendo fazer barulho, numa transferência entre visão e audição. O terceiro lado do triângulo acende depois de um intervalo maior de escuridão, de repente, juntando numa nova palavra, de sentido contraditório, partes das outras duas: "silence". O néon faz parte dos hábitos do homem urbano, o leitor/espectador é um indivíduo nas massas. O objeto-poema de Nauman se aproxima daquela dimensão tátil da percepção de que fala Walter Benjamin, estabelecendo uma tensão imediata com o ambiente circundante. E a decifração, como no rébus (limite em que a imagem se torna legível), faz o "valor de exposição" dialogar com o "valor de culto" da obra; assim como põe, com sua escrita piscante, a "distração", comportamento predominante na percepção tátil, em diálogo com a contemplação. A peça-poema, ao mesmo tempo em que se fecha sobre si mesma, projeta-se no espaço exterior, repondo de forma elétrica a velha questão de Baudelaire sobre extrair valor de permanência daquilo que não permanece.

Existem outras obras de Nauman com palavras de néon, como o painel "One Hundred Live and Die" (1984), em quatro colunas, em que verbos como "love", "piss", "walk", "play", "eat" e outros que designam atos, sentimentos ou situações cotidianas combinam-se com "live" and "die". Ou como "war/raw" (1970), palíndromo em que as letras acendem nos dois sentidos, criando duas palavras em uma. O ritmo em que as palavras são acesas determina um tempo de percepção visual. Há aí uma substituição da experiência estética que é contemplativa pelo "choque", agressivo, que Benjamin relacionava à cidade e ao cinema. Na transitoriedade dessa leitura há também algo de irrepetível, como ocorre com a aura, que o filósofo define como "o fenômeno irrepetível de uma distância". Nauman trabalha com o efêmero como matéria-prima, e é um artista que frequentemente utiliza o vídeo em seus trabalhos. Depois da afirmação do

objeto, ampliando o campo da obra, este é dissolvido no ato, e o vídeo, que registra o tempo, assume um papel importante no seu desdobramento.

O tempo não mais como espaço de representação, mas constitutivo da obra, chama a atenção para a transitoriedade. Quando Lygia Clark propõe uma obra que só tem sentido no ato, e que se realiza na experiência do participante, como "Caminhando" (1964), está afirmando a transitoriedade como valor positivo, o imediato como potência transformadora. Um tipo de vivência em que o tempo é que determina o espaço, um tipo de "estado de arte sem arte"[12] corresponde a uma obra que, por assim dizer, passa a aura para o outro lado. Propõe Nicolas Bouriaud em *Estética relacional* (2006): "A aura da arte já não se situa no mundo representado pela obra, nem na própria forma, mas adiante, em meio à forma coletiva temporária que ela produz ao expor-se."[13]. Se a cultura, desde a modernidade, sofre a decadência da aura, como apontou Benjamin, isto ocorre justamente por sua sanha aurática.

O paradoxo contemporâneo

Analisando de perto e cotejando as duas versões de "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica", uma de 1933 e outra de 1936, vemos que o que se deseja reproduzir é aquilo que não se repete, que a percepção capta no instante fugaz, ou seja, a própria aura. Diz a primeira versão do texto: "Retirar o objeto de seu invólucro, destruir sua aura, é a característica de uma forma de percepção cuja capacidade de captar 'o semelhante no mundo' é tão aguda, que graças à reprodução ela consegue captá-lo até no fenômeno único."[14] A reprodutibilidade e a decadência da aura estariam relacionadas, portanto, a uma forma de percepção ultra-capaz de "captar o semelhante no mundo". Diz a segunda versão: "Despojar o objeto de seu véu, destruir a sua *aura*, eis o que assinala de imediato a presença de uma percepção, tão atenta àquilo que 'se repete identicamente pelo mundo', que, graças à reprodução, consegue até estandardizar aquilo que existe uma só vez."[15]

Como compreender a repetição daquilo que "existe uma só vez", que é um "fenômeno único"? Na primeira versão, a perda da aura caracteriza "uma forma de percepção capaz de captar "o semelhante no mundo'; na segunda, ela assinala "a presença de uma percepção, tão atenta àquilo que se repete identicamente pelo mundo". Na primeira, o autor escreve "captar", na segunda ele especifica melhor: "estandardizar". Mas o centro da questão está no fragmento

"semelhante no mundo", que na segunda versão vira "se repete identicamente pelo mundo". Há uma duplicação. Benjamin não explicita em sua obra o conceito de "aura" que, no entanto, é central. Em "A doutrina das semelhanças" (1933), ele diz que "o dom mimético" ou "de fazer semelhanças" é fundamental na linguagem, mas estamos anestesiados demais para percebê-lo.[16] Esta duplicação, que está presente na representação, na relação entre os signos e o mundo, na subjetividade dos indivíduos e na constituição das identidades pode ser compreendida como aquilo que Derrida chamou de "estrutura de repetição" da linguagem[17], em "A Farmácia de Platão". O que a era da reprodutibilidade técnica faz com a linguagem é levar esse poder de "captar o semelhante", o que "se repete", ao fenômeno único, àquilo que existe uma só vez, sob a forma do idêntico. Se a aura é o fenômeno único, irrepetível, e a reprodutibilidade permite captar até o fenômeno único, irrepetível, o que a reprodução capta não é senão a aura. A perda da aura aponta também para o afã de apreendê-la, manifesto pelo museu descartável de uma câmera digital.

Em "Sobre alguns temas em Baudelaire", Benjamin volta ao tema da aura, e a identifica simplesmente com uma "perceptibilidade":

> (...) é inerente ao olhar a expectativa de ser correspondido por quem o recebe. Onde essa expectativa é correspondida (e ela, no pensamento, tanto pode se ater a um olhar deliberado da atenção como a um olhar na simples acepção da palavra), aí cabe ao olhar a experiência da aura, em toda a sua plenitude. 'A perceptibilidade é uma atenção', afirma Novalis. E essa perceptibilidade a que se refere não é outra coisa senão a da aura. A experiência da aura se baseia, portanto, na transferência de uma forma de reação comum na sociedade humana à relação do inanimado ou da natureza com o homem. Quem é visto, ou acredita estar sendo visto, revida o olhar.[18]

É justamente o instante da percepção, insubstituível, que não se repete, que dá a alguma coisa autenticidade e que se perderia na sua cópia, a qual a reprodução quer obstinadamente repetir. O nosso afã de capturar a aura, no entanto, acaba nos fazendo perdê-la, como aquilo que se desfaz entre os dedos no momento mesmo em que o agarramos. O impulso de aproximar, o dom de fazer semelhanças, elevados à sua máxima potência, podem nos fazer terminar sem nada nas mãos, indiferentes a tudo. Sem distância, também não há proximidade. Se o imediato nunca foi tão valorizado quanto o é na contemporaneidade, o impulso de agarrar o instante detona um paradoxo, pois ele é inapreensível enquanto algo fixo e cristalizado. Benjamin opõe, em seu texto sobre a reprodutibilidade, a imagem tradicional da arte à imagem reproduzida, e a distância possui um "valor cultual". Mas o seu pensamento é dialético,

e para ele a distância é também aquilo sem o que não se pode aproximar. Os movimentos de distanciamento e aproximação não existem separadamente e põem em jogo também a dinâmica entre o mesmo e o outro, o semelhante e o diferente. A aura não é uma distância inamovível, mas essa relação. A perda da aura na contemporaneidade é, portanto, o preço da compulsão para capturá-la.

A obsessão da cultura contemporânea pelo imediato leva a uma espécie de trapaça. Se a cultura contemporânea tem no vídeo sua imagem técnica correspondente, devemos considerar o que o vídeo adiciona às outras formas de imagem técnica. Escreve Phillippe Dubois:

> De fato, com o circuito eletrônico da imagem de vídeo, não só vemos a imagem do mundo em movimento (tal como ele se move em sua duração própria), como também a vemos ao vivo. É a mimese do 'tempo real': o tempo eletrônico da imagem é (sincronizado com) o tempo do Real. O realismo da simultaneidade vem se acrescentar ao do movimento para formar uma imagem que nos parece cada vez mais próxima e decalcada no real, a ponto de gerar por vezes confusão, como nos muitos 'acidentes' das (de certo modo) falsas transmissões "ao vivo" da televisão, em que a preocupação de colar ao acontecimento é tanta que se transforma em antecipação, isto é, em trapaça.[19]

Essa trapaça tem a ver com certo ritmo no interior da estrutura de repetição da linguagem. Para Derrida, a possibilidade de se repetir como tal é que faz algo ser o que ele é, idêntico a si mesmo; mas sua identidade se furta nesse "suplemento" que a apresenta[20]. Ser de uma nova espécie entre o modelo, inteligível e imutável, e a cópia do modelo, sujeita ao nascimento e imperfeita, a linguagem é como um porta-marcas para todas as coisas, que não assume figura semelhante a nenhuma daquelas que nela entram. Ela não é uma forma, mas a sua possibilidade, o seu devir. O gráfico do tempo aí não é uma seta para o futuro. O antes e o depois obedecem a outra dinâmica, assim como o outro e o mesmo. A obra como "ato", como propõe Lygia Clark, expressa na fita Moëbius, está ligada à ruptura com hábitos espaço-temporais. Esta fase do trabalho da artista, em que ela abole o objeto, foi precedida por dois "Bichos': "O Dentro é o Fora" e "O Antes é o Depois". A investigação dessa outra temporalidade pode ser vista na ideia dos "superpronomes" de Ricardo Basbaum, que cria novas composições, numa espécie de "alteridade incorporada"[21]. Na proposição ou ação "jogos e exercícios eu & você", os participantes vestem uma camiseta vermelha ou amarela com o pronome em serigrafia "EU" ou "VOCÊ", como se fossem nomes de dois times de futebol que vão entrar em campo, e realizam uma espécie de jogo linguístico, para usar uma expressão que remete aos

jogos de linguagem de Wittgenstein. A máxima "Eu sou um outro", de Rimbaud e a réplica, "O outro sou eu", de Lygia Clark, ganham a tréplica "EUvoCÊ", que soa quase "EUvouSER"[22]. Esta fusão linguística trabalha em novos meandros das relações intersubjetivas e sociais, em que estão subentendidos os pronomes "nós" e "eles", e a linguagem convencional nos impedia de vê-los. As relações criadas por esta obra em curso, que acontece no tempo e não está contida em um objeto, expõem a linguagem como segunda natureza e êxtase da matéria.

Considerações finais

Ao olhar a produção das vanguardas artísticas e literárias e seus desdobramentos contemporâneos, o acionar do trânsito entre matéria e poesia, mais do que outras pesquisas formais, chama especialmente a atenção para a discussão do que chamei aqui de paradoxo da aura, fenômeno da modernidade que nos últimos anos vem radicalizando, na busca pelo instante único, a fixação do irrepetível. Os esforços de fazer surgir deliberadamente a materialidade dos signos, enfatizar seu estar no mundo e sua imanência, convergindo o poder de conceituar e a percepção sensível, fazem ver que mesmo o significante – universal compartilhado, no mais das vezes visto como sempre idêntico a si mesmo – possui também seu aqui e agora, seu estar-aí, e transformam a linguagem em espaço privilegiado capaz de lançar luz sobre as diferenças contidas na identidade e explicitar a discussão da temporalidade contemporânea, produzindo a convergência entre o que deveria permanecer e a fugaz imediaticidade do tempo presente.

Recebido em 15 de julho de 2009/ aprovado em 04 de setembro de 2009

Notas

1 "Sobre a linguagem humana e sobre a linguagem em geral".

2 Cf: ADORNO, Theodor W. . "Posição do narrador no romance contemporâneo". In: BENJAMIM, W; HORKHEIMER, M.; ADORNO, T.W.; HABERMAS, J. Textos escolhidos. (Os pensadores.) São Paulo: Abril, 1980. p. 269-273.

3 Marjorie Perloff (1994) faz uma distinção entre o concretismo "clean", geométrico, e o concretismo "dirty", que viria depois. Em entrevista concedida em 1997, Augusto de Campos faz distinção entre uma fase "ortodoxa", uma mais política e uma terceira "orgânica", que viria até suas produções recentes.

4 Mário Pedrosa (1977) nota esse trânsito contrário entre poesia e pintura concretista. Enquanto a primeira queria converter-se em "pura abstração", a segunda desejava tornar-se "puro conceito".

5 Este texto tem duas versões, uma de 1933 e outra de 1936, sobre o que falaremos adiante.

6 Os textos que a artista produz na época em que cria "Caminhando", em 1964, trabalho que marca uma das rupturas de sua obra, passando ao ato, falam disso, e há inclusive um texto que assume a forma de um manifesto, intitulado "1966: Nós recusamos..." (Clark, 1980).

7 Cf: SAUSSURE, Ferdinand de. Curso de lingüística geral. São Paulo, Cultrix, 2006.

8 A "lógica da dispersão" de Wittgenstein é também comentada por Luiz Costa Lima em "A questão da narrativa" (1991).

9 Cf: http://www.erratica.com.br/ .

10 Galeria Laura Marsiaj, novembro de 2008.

11 Cf: FLUSSER, Vilém. Filosofia da caixa preta. São Paulo: Hucitec, 1985.

12 Cf: "1965: a propósito da magia do objeto". In: Lygia Clark. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

13 Cf: BOURRIAUD, Nicolas. Estética Relacional. Buenos. Aires: Adriana Hidalgo editora, 2006.

14 Cf: BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: Obras Escolhidas – Magia e técnica; arte e política. São Paulo, Brasiliense, 1987.

15 Cf: BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: BENJAMIM, W; HORKHEIMER, M.; ADORNO, T.W.; HABERMAS, J. Textos escolhidos. (Os pensadores.) São Paulo: Abril, 1980. p. 9.

16 Cf: BENJAMIN, Walter. A doutrina das semelhanças. In: Obras Escolhidas – Magia e técnica; arte e política. São Paulo, Brasiliense, 1987.

17 Cf: DERRIDA, Jacques. A farmácia de Platão. São Paulo: Iluminuras, 1991.

18 Cf: BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: Obras Escolhidas III – Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Editora Brasiliense, 1995. p. 40.

19 Cf: DUBOIS, Philippe. Máquinas de imagem: uma questão de linha geral. In: Cinema, Vídeo, Godard. São Paulo: Cosak Naify, 2004. p. 52.

20 Cf: DERRIDA, Jacques. A farmácia de Platão. São Paulo: Iluminuras, 1991.

21 Cf: http://www.ciencialit.letras.ufrj.br/entrelugares/ricardo.htm

22 Tradução livre de "YOUwillbecoME", de Guy Brett. Cf: http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/.painel/coletanea_ho/ho_basbaum.

Referências

ADORNO, Theodor W. . "Posição do narrador no romance contemporâneo". In: BENJAMIM, W; HORKHEIMER, M.; ADORNO, T.W.;

HABERMAS, J. Textos escolhidos. (Os pensadores.) São Paulo: Abril, 1980. p. 269-273

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: Obras Escolhidas – Magia e técnica; arte e política. São Paulo, Brasiliense, 1987.

_____. A doutrina das semelhanças. In: Obras Escolhidas – Magia e técnica; arte e política. São Paulo, Brasiliense, 1987.
_____. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: Obras Escolhidas III – Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Editora Brasiliense, 1995.

_____. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: BENJAMIM, W; HORKHEIMER, M.; ADORNO, T.W.; HABERMAS, J. Textos escolhidos. (Os pensadores.) São Paulo: Abril, 1980. p. 3-28.

"Sobre alguns temas em Baudelaire"

BOURRIAUD, Nicolas. Estética Relacional. Buenos. Aires: Adriana Hidalgo editora, 2006.

DERRIDA, Jacques. A farmácia de Platão. São Paulo: Iluminuras, 1991.

DUBOIS, Philippe. Máquinas de imagem: uma questão de linha geral. In: Cinema, Vídeo, Godard. São Paulo: Cosak Naify, 2004.

FLUSSER, Vilém. Filosofia da caixa preta. São Paulo: Hucitec, 1985.

LIMA, Luiz Costa. A questão da narrativa. In: Pensando nos trópicos. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

LYGIA Clark. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

PERLOFF, Marjorie. Radical Artifice: Writing Poetry in the Age of Media. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

PEDROSA, Mário. Poeta e pintor concretista. In: AMARAL, Aracy (org.), Projeto Construtivo Brasileiro na Arte. Rio de Janeiro: MAM, 1977.

SAUSSURE, Ferdinand de. Curso de linguística geral. São Paulo, Cultrix, 2006.

WITTGENSTEIN, Ludwig. Investigações filosóficas. (Os Pensadores). São Paulo: Abril Cultural, 1975.

Orson Welles
Cidadão Kane, 1941
Fotogramas 01 a 05
película cinematográfica / DVD.
Orson Welles (2001). Cidadão Kane. Estados Unidos : RKO/Warner Home Video.

Observações sobre o tempo e a memória em Cidadão Kane

*Odair José Moreira da Silva**

A memória e o interesse pela exposição temporal que a fundamenta são um dos recursos que torna o cinema uma arte do tempo por excelência. Tomando como premissa de trabalho os conceitos de localização temporal, debreagem e embreagem, oriundos da semiótica francesa, o que se pretende aqui é verificar como o filme em questão opera com as categorias de tempo e a memória em sua diegese.

localização temporal, debreagem e embreagem, memória

O cinema é fonte de memória. De acordo com Hugo Munsterberg (1983), efetivamente, a memória atua evocando na mente do espectador coisas que dão um sentido pleno e situam melhor cada cena, cada palavra e cada movimento no espaço fílmico. Munsterberg parte do exemplo mais trivial dizendo que a cada momento precisamos lembrar o que aconteceu nas cenas anteriores. Devemos lembrar as situações do ato anterior capazes de elucidar os novos acontecimentos.

Dentro da linguagem cinematográfica, quando se trata da memória narrativa é por meio do recurso do *flashback* que identificamos o ato de lembrar empreendido pelas personagens; e esse mesmo ato também nos infere a atenção que precisamos dar para que essas reminiscências possam fazer sentido quando acompanhamos o enredo do filme.

Diferentemente do cinema, o teatro só pode mostrar os acontecimentos de forma linear, em sua sequência normal. Por sua vez, o cinema pode fazer a ponte para o futuro ou para o passado, inserindo entre um minuto e o próximo um dia daí a vinte anos. Munsterberg (1983) salienta que o cinema pode agir de forma análoga à imaginação, pois possui a mobilidade das

*Odair José Moreira da Silva é mestre e doutorando em Semiótica e Linguística Geral pelo Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo e pesquisador do CNPq.

ideias, que não estão subordinadas às exigências concretas dos acontecimentos externos, mas às leis psicológicas da associação de ideias. Por conseguinte, o passado e o futuro se entrelaçam com o presente, dentro da mente.

O cinema não obedece às leis do mundo exterior, mas às leis da mente. A tela pode refletir não só o produto das nossas lembranças ou da nossa imaginação, mas a própria mente dos personagens, sendo, nesse ponto, mais rico e significativo o papel da memória na arte do cinema. E é nesse contexto que trataremos de empreender uma análise em um filme carregado de lembranças, fundamentado pelas memórias, ambas explicitadas pela localização temporal: *Cidadão Kane*, dirigido por Orson Welles em 1941.

Localização temporal, debreagem e embreagem: a temporalidade em sentido estrito

A localização temporal é a temporalidade em sentido estrito. Ao valer-se de procedimentos como a debreagem e a embreagem temporais, a localização temporal irá segmentar e organizar as sucessões temporais de modo a estabelecer um quadro para as estruturas narrativas se inscreverem em seu interior (Greimas; Courtés, 2008, p. 296-297). A debreagem e a embreagem são dois mecanismos importantes quando se trata da localização temporal.

A debreagem consiste em uma operação em que a enunciação projeta para fora de si os actantes e as coordenadas espaço-temporais do discurso, utilizando as categorias de pessoa, espaço e tempo. Há dois tipos de debreagem: a enunciativa (onde ocorre a projeção do *eu-aqui-agora*); a enunciva (onde ocorre a projeção do *ele-então-alhures*).

Ao levar em conta as categorias de pessoa, as de espaço e as de tempo, chegaremos a três tipos de debreagens enunciativas e enuncivas: debreagens actancial, espacial e temporal enunciativas; debreagens actancial, espacial e temporal enuncivas. De acordo com Greimas e Courtés (2008), a debreagem temporal articula-se com a categoria topológica *concomitância vs não-concomitância*. Fiorin (1991) observa que a debreagem temporal articula-se a partir dessa categoria topológica aplicada ao *agora* e ao *então*. A partir dessas relações, instaura-se um "*intricado jogo de articulações temporais*" em que "*o narrador pode dispor os acontecimentos no texto: presentes, passados, passados em relação a um passado, etc.*". (Fiorin, 1991, p. 41).

A embreagem — também enunciativa e enunciva —, ao contrário da debreagem, pode ser considerada como um mecanismo em que ocorre uma suspensão das oposições de pessoa,

de tempo ou de espaço. A embreagem é "*o efeito de retorno à enunciação*". Segundo Greimas e Courtés (2008), é importante considerar que todo mecanismo de embreagem é acionado por uma operação de debreagem que lhe é logicamente anterior.

Vale notar que, de acordo com Fiorin (1996, p. 52), os mecanismos de debreagem e de embreagem não pertencem a qualquer língua nem a qualquer linguagem específica (a verbal, por exemplo), mas à linguagem pura e simplesmente. Todas as línguas e todas as linguagens "*possuem as categorias de pessoa, espaço e tempo, que, no entanto, podem expressar-se de maneira diferente de uma língua para outra, de uma linguagem para outra*".

Analisemos agora a categoria do tempo. Fiorin (1996, p. 145) estabelece dois pontos para marcar a singularidade do tempo linguístico: a) seu eixo ordenador e gerador é o momento da enunciação; b) está relacionado à ordenação dos estados e transformações narrados no texto. Disso irá decorrer que existem, na língua, dois sistemas temporais: um enunciativo, que se relaciona diretamente ao *momento da enunciação* (ME) e o outro enuncivo, este ordenado em função de *momentos de referência* (MR), pretérito e futuro, instalados no enunciado. No entanto, é preciso considerar que o momento de referência "*está relacionado ao momento da enunciação, já que este é o eixo fundamental da ordenação temporal na língua*".

Em relação aos diferentes momentos de referência, o *momento dos acontecimentos* (MA), ou seja, dos estados e transformações, é ordenado. Se aplicarmos aos diferentes momentos de referência a categoria topológica *concomitância* vs *não-concomitância,* estaremos fazendo essa ordenação. Disso decorre que os momentos estruturalmente relevantes na constituição do sistema temporal são três: momento da enunciação (ME), momento da referência (MR) e momento do acontecimento (MA). Dois eixos são salientados pelo autor de *Astúcias da enunciação* (1996, p. 147): um primeiro que resulta da aplicação da categoria topológica ao momento da enunciação. A partir dessa aplicação, haverá a criação de três momentos de referência e a distinção de dois sistemas temporais, um enunciativo e outro enuncivo. O sistema temporal enuncivo terá, então, dois subsistemas: um centrado num momento de referência pretérito e o outro, num momento de referência futuro; e outro segundo que decorre da utilização da categoria topológica em relação aos momentos de referência. A partir daí, haverá a distinção de uma relação de simultaneidade, uma de anterioridade e uma de posterioridade.

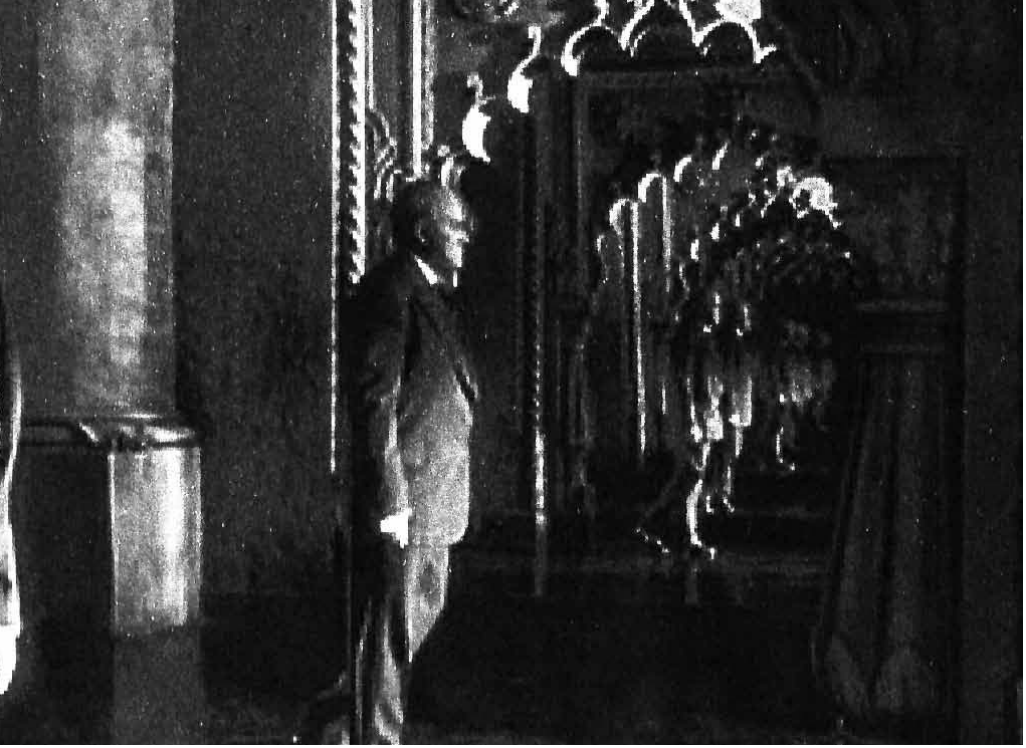
Quando se projetam no enunciado os tempos do sistema enunciativo, temos uma debreagem temporal enunciativa. Os tempos do sistema enuncivo, quando se estabelecem no

Orson Welles
Cidadão Kane, 1941
Fotograma 02 e 03

enunciado, produzem a debreagem enunciva. A debreagem temporal poderá ser de primeiro ou de segundo graus. Quando os tempos estiverem relacionados à voz do narrador, teremos o primeiro caso; quando resultarem de uma delegação de voz operada pelo narrador e, assim, estiverem vinculados ao *eu* interlocutor, teremos o segundo caso (Fiorin, 1996, p. 147).

Partimos da premissa de que o cinema possui um único tempo: o presente (concomitância). O cinema é a arte do presente, dado que recria os acontecimentos para o espectador. O presente é a testemunha dos acontecimentos passados e futuros. É como se o espectador fosse testemunha da ação no seu fazer-se. Haveria um *presente zero*, que é o do momento da enunciação. Aplicando-se ao momento da enunciação a categoria topológica da *concomitância vs* não-*concomitância* (*anterioridade vs posterioridade*), teríamos três momentos de referência: um presente, um passado e um futuro. Os acontecimentos seriam concomitantes a cada um desses momentos. Assim, teríamos, no cinema, um sistema de três concomitâncias: uma concomitância do presente, uma concomitância do passado e uma concomitância do futuro.

O *presente do presente* refere-se ao momento da enunciação; o *presente do passado* concerne a um marco temporal passado e mostra o presente desse passado; e o *presente do futuro* situa a ação no futuro e mostra o presente desse futuro. Vamos nos ater ao *presente do presente*. Este seria uma espécie de *recorte da atualidade*, em que obtemos, no momento em que se enuncia a narrativa, um simulacro de uma realidade onde um fato qualquer se desenvolve progressivamente. Nesse caso, teríamos aquelas narrativas que situam os acontecimentos em um *agora* debreado enunciativamente. Em *Cidadão Kane*, por exemplo, no momento em que vemos as primeiras imagens de um castelo sombrio, morada do magnata, estamos em um presente em que a diegese, debreada enunciativamente (essa primeira cena nos remete ao momento referencial - um agora - que é o início da história), relata-nos o momento final da vida de Kane. Outro exemplo seria o filme *A primeira noite de um homem* (1967), de Mike Nichols. Nesse filme, um rapaz que acabara de voltar para casa após graduar-se em uma universidade tem sua vida virada de cabeça para baixo quando começa a sair com a mãe de sua futura namorada. A ação que está sendo mostrada é o *presente* na vida do rapaz; a debreagem enunciativa instaura um *agora* que é o momento presente da personagem em conflito, concomitante ao momento da enunciação. A ação de ambos os filmes é localizada numa concomitância a um momento de referência presente, que é concomitante ao momento da enunciação.



Orson Welles
Cidadão Kane, 1941
Fotograma 04

Tempo e memória em *Cidadão Kane*

No filme *Cidadão Kane*, uma neutralização temporal ocorre quando se suspende a oposição entre o passado e o presente, e o primeiro adquire o valor do segundo: a concomitância de um fato, no passado, assume o lugar do presente do jornalista Thompson, que busca desvendar a vida do magnata Charles Foster Kane. Visualmente, a câmara deixa a cena de Thompson, no presente, para ir às cenas de Kane, no passado que se presentifica. Tal procedimento não gera muitas complicações, já que as cenas do presente e do passado são bem pontuadas pela fala das personagens. Em *Cidadão Kane*, uma debreagem enunciativa coloca-nos no momento do acontecimento: estamos dentro da mansão do magnata que está à beira da morte. O filme conta a história de Charles Foster Kane, um homem riquíssimo e muito poderoso, dono de uma cadeia de jornais, que morre segurando um peso de papel, murmurando a palavra "*Rosebud*". Um cinejornal da época faz um apanhado geral da vida do magnata sem, no entanto, captar a essência do homem. Um repórter do cinejornal, chamado Thompson, é enviado a campo, na esperança de descobrir o significado de "*Rosebud*" e esclarecer um pouco do enigma. O repórter, então, entrevista pessoas que conheciam Kane a fim de investigar

o passado do poderoso magnata. Com isso, Thompson tenta resgatar as lembranças que os envolvidos guardavam de Kane, para que fosse possível construir um real significado da memória do magnata morto.

Num cabaré barato, Thompson tenta entrevistar a viúva de Kane, Susan Alexander Kane. Susan se recusa a responder as questões de Thompson. Em seguida, Thompson vai até a biblioteca Thatcher, para ler as memórias do banqueiro, que fora tutor do jovem Kane. No processo da leitura dos escritos de Thatcher, uma embreagem enunciativa (a partir das memórias de Thatcher), presentificando a anterioridade do presente, coloca-nos no tempo em que Kane era apenas uma criança. Mesmo com o pai e a mãe vivos, Kane é forçado, sob intensos protestos de seu pai, a viver sob a tutela de Thatcher, depois que a mãe recebe uma mina de ouro como herança.

Em uma fusão de imagens, "entramos" nas memórias de Thatcher, através dos olhos e da mente de Thompson, e, nesse caso, em particular, "vemos" aquilo que o repórter vê e interpreta. Passamos, juntamente com Thompson, do presente para o passado, tornando-nos "testemunhas", sem poder alterar nada da infância de Kane e do que segue depois. Observamos o que a testemunha-Thompson lê e interpreta nas memórias da testemunha-Thatcher.

Após ter contato com as memórias de Thatcher, uma debreagem enunciativa nos coloca no *agora* de Thompson, que vai entrevistar Bernstein, o sócio de Kane, e fica sabendo um pouco mais a respeito da vida do magnata. Novamente,outra embreagem enunciativa presentifica outra anterioridade e passamos a presenciar as memórias de mais alguém envolvido com o magnata. De acordo com Bernstein, quando Kane toma posse da herança, o jovem herdeiro resolve dedicar-se a um jornal no qual tinha sociedade. Junto com Jed Leland e o sócio Bernstein, Kane dirige o jornal, como se fora uma cruzada dos pobres contra os ricos, uma cruzada que dá prejuízo, na opinião de Thatcher, relembrada por Bernstein. Assim que o jornal se torna um sucesso, Kane perde o interesse por ele, vai viajar e volta casado com Emily, sobrinha do presidente dos Estados Unidos.

Com o recurso da embreagem temporal enunciativa, identificamos o ato de lembrar empreendido por Bernstein, vivenciando suas lembranças, suas memórias. Esse recurso, aliás, vai servir para conhecermos os aspectos da formação de Kane, de seus amores, de suas frustrações e do crescimento de seu império. A anterioridade, presentificada pela embreagem

enunciativa, vai nos permitir "entrar" nas memórias de Jed Leland, de Susan Kane e do mordomo Raymond. Todos narram suas memórias a Thompson.

Outra debreagem enunciativa instaura o *agora* de Thompson novamente. Quando Thompson procura Jed Leland, notamos que este também não sabe o que significa "Rosebud", mas esclarece um pouco mais a respeito da vida pessoal de Kane. Em outra embreagem enunciativa de tempo e de espaço, "entramos" na memória de Jed e vemos suas lembranças se materializarem e se presentificarem no momento da concomitância do *presente*. Em um recurso brilhante, observamos transcorrerem-se nove anos de casamento, numa mesma mesa, onde o casal toma o café da manhã. Depois vamos imediatamente para o primeiro encontro de Kane com a segunda mulher, Susan, moça com veleidades de cantora. Nesse meio-tempo, Kane resolve candidatar-se a governador e parece o grande favorito até que o adversário expõe o caso ilícito com Susan. Kane perde a eleição, manda construir um teatro de ópera e põe-se a orquestrar uma carreira lírica para Susan, apesar das objeções dela. Quando Jed desmaia bêbado em cima da crítica arrasadora que está escrevendo sobre a noite de estréia de Susan, Kane o despede e termina ele próprio o artigo, da forma como Jed começara, odiosamente cáustico até a última frase.

Voltamos mais uma vez ao agora de Thompson, quando o vemos procurar a viúva de Kane. Ela concorda, por fim, em contar sua história. A presentificação da anterioridade, marcada novamente pela embreagem enunciativa, pontua o aparecimento de uma reminiscência por meio do uso de imagens retrospectivas. Susan, depois de mais algumas apresentações e várias outras críticas desfavoráveis, tenta encerrar a carreira de cantora, mas Kane não quer nem ouvir falar do assunto, até que ela toma uma overdose de soníferos. Kane acaba cedendo e eles se mudam para a Flórida, onde o magnata está construindo um castelo imenso, que ele vai enchendo com objetos de arte do mundo todo. Só e frustrada, Susan se rebela contra ele. Quando está de malas feitas, pronta para ir embora, Kane implora para que fique. Ela se recusa e ele arrebenta o quarto dela.

Mais uma vez voltamos ao momento do *agora* da testemunha Thompson. Outra embreagem enunciativa vai, finalmente, colocar-nos nas memórias da última testemunha da vida de Kane: Raymond, o mordomo que vivia no castelo do magnata. A anterioridade volta pela entrevista com Raymond feita por Thompson no castelo. O criado diz que a única outra vez em que ouviu

Kane dizer "*Rosebud*" foi logo depois que ele destruiu o quarto de Susan. Naquela ocasião, diante de toda a criadagem, Kane apanhou o peso de vidro, que tinha uma cabana e flocos de neve dentro, pôs o objeto no bolso e afastou-se.

Voltamos, por meio da última debreagem enunciativa do filme, ao momento do *agora*. A extraordinária coleção de arte do castelo está sendo catalogada. Por seu lado, Thompson conclui que não conseguiu descobrir grande coisa sobre o homem, apenas desvendou algumas peças de um quebra-cabeça, que continuou sem solução. Quando o repórter sai, um operário joga um objeto na fornalha: é o trenó com que Kane brincava quando garoto, antes de ser separado da família. À medida que vai pegando fogo, vemos que há uma palavra escrita na parte de cima do trenó: "*Rosebud*".

Em *Cidadão Kane*, temos cinco personagens contando histórias interligadas, porém, complementares. Cada uma enfoca o modo como Kane interagia com elas. A história tem uma forma interessante de desenvolvimento. Uma vez que é contada por várias personagens que conheceram a personagem central em vida (cada uma das histórias é feita de lembranças), sua latitude temporal é ampla. De fato, por meio dos processos das embreagens avançamos até a velhice, recuamos de volta à juventude, voltamos à maturidade e assim por diante, dependendo de onde nos encontramos dentro das histórias entrelaçadas. Os momentos da vida de Kane são criados não em nome da exatidão histórica e sim da construção de uma psicologia complexa, com todas as ambivalências, as contradições e os paradoxos do comportamento humano.

A *anterioridade* ressalta um ponto muito importante quando interpretamos a história de Kane: a embreagem é ativada pelo recurso da memória, e isso coloca em pauta a importância de certos recursos que desencadeiam o processo das embreagens. Um destes recursos está ligado à figura do trenó, objeto pelo qual todo o processo memorialístico do filme ganhou corpo. Em *Cidadão Kane*, "*Rosebud*" faz avançar o filme, pois este nos conta e nos mostra a função que o objeto (*Rosebud*) assume nas vidas envolvidas e na história. O tema da busca da construção da memória de Kane, que tem em "*Rosebud*" uma representação formidável, é muito acentuado no processo que desencadeia as embreagens temporais e presentifica, no momento do *agora*, o passado de alguém enigmático. O objeto aciona o mecanismo da embreagem, da presentificação do passado. É a partir desse objeto que o *querer* e o *dever-fazer* transformam uma simples curiosidade em um grande desejo de busca. A não descrição

desse objeto dá o impulso que a história precisa para seguir em frente. Esse detalhe mostra o forte poder da narração em oposição à descrição, mostra como o sistema da presentificação do passado, das embreagens temporais, contribui para dar mais significado ao tema principal que a diegese fílmica quer transmitir: a construção de uma memória.

Considerações finais

É conveniente ressaltar o uso que o filme faz do tempo. Como se optou por contar a história por meio das lembranças de pessoas envolvidas com o poderoso magnata, isso liberou a narrativa de quaisquer restrições temporais, permitindo que testemunhássemos a história em vários momentos diferentes, de acordo com a memória das personagens. Trata-se de um recurso muito eficaz em histórias que cobrem um espaço de tempo bastante amplo – no caso, cerca de sessenta anos de vida. Nesse processo que foi utilizado, ou seja, no uso dos recursos das embreagens temporais, essa presentificação do passado chocou-se com o *agora* da concomitância do *presente* e estabeleceu um grande quebra-cabeça que foi a vida de Charles Foster Kane.

Após essa concisa observação sobre o tempo e a memória em *Cidadão Kane*, torna-se necessária uma importante reflexão de Hugo Munsterberg:

> A memória se relaciona com o passado, a expectativa e a imaginação com o futuro. Mas na tentativa de perceber a situação, a mente não se interessa apenas pelo que aconteceu antes ou pode acontecer depois: ela também se ocupa dos acontecimentos que estão ocorrendo simultaneamente em outros lugares. (1983 p. 41).

Recebido em 07 de julho de 2009/ aprovado em 04 de setembro de 2009

Referências

Fiorin, J. L. (1991). *Elementos de análise do discurso.* São Paulo: Contexto.

_____. (1996) *As astúcias da enunciação – as categorias de pessoa, tempo e espaço.* São Paulo: Ática.

Greimas, A. J.; Courtés, J. (2008). *Dicionário de Semiótica.* São Paulo: Contexto.

Munsterberg, H. (1983). "A memória e a imaginação". In: Xavier, I. (org.). *A experiência do cinema.* Rio de Janeiro: Edições Graal:/ Embrafilme, pp. 36-45.

Orson Welles
Cidadão Kane, 1941
Fotograma 05

Silva, O. J. M. (2004). *A manifestação de Cronos em 35 mm – o tempo no cinema.* 231 f. Dissertação de mestrado – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

Filmografia:

CIDADÃO Kane. Direção: Orson Welles. Produção: Orson Welles.Intérpretes: Orson Welles; Joseph Cotton; Dorothy Comingore; Ray Collins; Georde Coulouris; Agnes Moorehead; e outros. Roteiro: Herman J. Mankiewicz; Orson Welles. Música: Bernard Herrmann. RKO. Estados Unidos. 1 dvd. 2001. Fullscreen. Preto e branco. 119 min. Warner Home Video.

Imagens:

Orson Welles.

Fotogramas 01, 02, 03, 04 e 05, 1941, película cinematográfica / DVD. Fonte: Orson Welles (2001). *Cidadão Kane.* Estados Unidos: RKO/Warner Home Video. 1. The Birth of a Nation, 1915

Direção: David W. Griffith

Fotograma

1. The Birth of a Nation, 1915
Direção: **David W. Griffith**
Fotograma

2. Tropa de Elite, 2006
Direção: **José Padilha**
Fotograma

Faca na caveira: alguns pontos de contato entre os filmes Tropa de Elite (2006), de José Padilha, e The Birth of a Nation (1915), de David W. Griffith

*Octavio Aragão**

Este artigo destaca as similaridades e paralelismos entre a narrativa de The Birth of a Nation (D. W. Griffith, 1915) e de Tropa de Elite (José Padilha, 2007), discutindo os aspectos sociais presentes em suas imagens e representações.

cinema, racismo, violência

Sweet mercy is nobility's true badge.

Shakespeare

Missão dada é missão cumprida

Lema do BOPE no filme Tropa de Elite

A bandeira negra é desfraldada com orgulho sobre o esquife. A estampa da caveira trespassada por facas e pistolas sobrepõe-se à bandeira do Brasil. Com essa cena, o filme de José Padilha estabelece um diálogo de 91 anos de distância com aquele que é considerado por alguns como o primeiro *blockbuster* do cinema norte-americano, *The Birth of a Nation*, de David Wark Griffith, responsável por alguns dos mais influentes e seminais filmes da história do cinema, como *America* (1924), *Intolerance* (1916) e *The Battle of The Sexes* (1914), entre mais de sessenta produções.

As semelhanças, porém, podem apontar para aspectos menos nobres nos dois filmes. Baseado no romance *The Leopard's Spots* e na peça teatral *The Clansman*, de Thomas Dixon Jr., que também era diretor de cinema, o filme de Griffith conta a história de duas famílias – Stoneman

* Octavio Aragão é doutor em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2007), com a tese A Reconstrução Gráfica de um Candidato: como os chargistas cariocas perceberam a mudança de imagem de Luis Inácio Lula da Silva, e professor Adjunto da Universidade Federal do Espírito Santo.

e Cameron – separadas pela Guerra Civil Americana. Como pano de fundo, vemos a ascensão de políticos abolicionistas e, principalmente, da milícia conhecida por Ku Klux Klan. Com uma das famílias radicada no norte confederado e outra, a simpatizante da União sulista, os dramas individuais e desencontros seguem a tradição melodramática[1] que remonta aos Montecchio e os Capuleto, de Shakespeare, mesclada à recriação minuciosa de eventos reais, como o assassinato de Lincoln. Cenas de batalhas e perseguições a cavalo, dirigidas com maestria, fizeram desse filme uma referência, principalmente no quesito montagem. A Griffith costuma-se atribuir inovações narrativas, *"mostrando-nos afinidades insuspeitas entre duas imagens".*[2] E são exatamente essas afinidades que saltam aos olhos, não mais de forma insuspeita, quando sobrepomos seqüências de *The Birth of a Nation* a outras do filme de José Padilha.

Em *Tropa de Elite*, somos apresentados ao Capitão Roberto Nascimento (aqui agradecemos a Max Mallmann por nos chamar a atenção para a coincidência entre o nome do protagonista e o título em português do filme de Griffith, *O Nascimento de Uma Nação,* que sem dúvida empresta outras cores - além do preto do BOPE e do branco da KKK - a esta interpretação), um oficial da Brigada de Operações Policiais Especiais torturado por instabilidades de cunho emocional e um vago sentimento de culpa em relação à população que sofre no fogo cruzado das favelas do Rio de Janeiro. Assim como no filme de Griffith, *Tropa de Elite* é baseado em uma obra literária. *A Elite da Tropa,* de Luís Eduardo Soares, Eduardo Soares, André Batista e Rodrigo Pimentel, destacou-se por mostrar o lado da polícia na luta diária contra o narcotráfico, em lugar de seguir o ponto de vista dos criminosos.

Também como em *The Birth of a Nation*, o público de *Tropa de Elite* acompanha a trajetória de um homem íntegro e incorruptível, um "homem de bem", dentro de uma facção uniformizada com ares de "seita", com cerimônias de iniciação, símbolos de poder e gritos de guerra, que clama por justiça. Não nos referimos aqui ao Capitão Nascimento, mas ao "aspira" André Mathias, estudante de direito e policial militar, que é levado pelo amigo e colega Neto ao BOPE depois de testemunhar uma ação fulminante de Nascimento e sua tropa.

Se *Tropa de Elite* fosse narrado do ponto de vista de André Mathias, faria muito mais sentido, pois, de acordo com o crítico e roteirista Robert McKee, "papéis menores podem ou não precisar de dimensões escondidas, mas os principais têm que ser escritos com profundidade – eles não podem ser (...) o que aparentam ser por fora"[3] e, no contexto do filme, o único a possuir diversas camadas e dimensões passíveis de sobreposição é Mathias. Mas não é caso. O narrador, a figura predominante em cena, é Nascimento e ele não se transforma, não

Tropa de Elite, 2006
Direção: **José Padilha**
Fotograma

muda. Apenas reafirma o que desde o início é sua verdade: "*missão dada é missão cumprida*". E poderíamos acrescentar sem receio de contradizer o personagem, com todo e qualquer meio disponível. Ao avaliar um roteiro, algumas vezes é difícil saber qual é o personagem principal – ou quem ele deveria ser. Muitas vezes a melhor resposta é: aquele que aprende ou cresce mais no decorrer da história.[4] Assim, a trajetória de André Mathias torna-se paralela à de Bennie Cameron, que de coronel do exército da União Sulista torna-se um dos criadores da KKK. A organização de homens encapuzados é mostrada no filme de Griffith como a única saída para deter a selvageria e a voracidade dos "*blacks*" (sic) que, auxiliados por abolicionistas que podem ser divididos entre hipócritas e ingênuos, ameaçam não apenas o *status quo* dos brancos, mas também suas vidas.

Em *Tropa de Elite*, os hipócritas são os estudantes da Pontifícia Universidade Católica, que levantam Foucault como bandeira para acusar a polícia enquanto confraternizam com traficantes, cheirando cocaína e fumando maconha como quem bebe água. Os ingênuos são os pacifistas que desfilam vestidos de branco, chorando a morte de uma jovem de classe média pelas mãos dos bandidos e acabam agredidos por um André Mathias transtornado e decidido a fazer justiça. Foucault e filosofia, neste ponto da vida do personagem, são inúteis para ele, instrumentos que embotam a Verdade dos Fatos, a Verdade do Capitão Nascimento.

Nascimento é claro como a batina de um *clansman*: ele odeia estudantes. Para ele, são os responsáveis diretos por todas as mortes - tanto de policiais, quanto de delinquentes. Toda vez que ouve um personagem se auto-proclamando *estudante*, tem a reação de Goebbels quando escutava alguém falar em cultura, sacando o revólver.[5] A cultura acadêmica, afinal, é mero embuste no mundo de *Tropa de Elite*, assim como igualdade e democracia são ficções em *The Birth of a Nation*. O que existe mesmo, a única verdade, é a guerra, a lei da bala, que se apóia em códigos de honra, de resistência física e de irmandade sob signos inconfundíveis e aterrorizantes, sejam a caveira ou a cruz flamejante.

O batismo de fogo de Bennie Cameron, o que o torna realmente um ativista da KKK, é a captura e a execução do negro que, apaixonado, persegue e leva a irmã caçula dos Cameron, Flora, ao suicídio, jogando-se de um penhasco, numa cena que remete ao romance *The Last of the Mohicans*, de James Fenimore Cooper. André Mathias, diante do chefe do tráfico que executou seu amigo Neto, é instado por Nascimento a "fazer o serviço". "*Ele é seu*", diz o Capitão, entregando-lhe a escopeta. O policial e o público sabem que aquele é o passo decisivo para Mathias abraçar sua nova existência, deixando de lado os sonhos de se tornar advogado. Para Bennie Cameron e André Mathias, a paz não é opção. Jamais será.

Dois outros pontos que unem os dois filmes são as construções dos mártires Jeff, o ferreiro, em *The Birth of a Nation*, e Neto, em *Tropa de Elite*, e dos vilões Gus e Baiano. As duplas cumprem funções específicas e fundamentais que direcionam o olhar e as opiniões do público. Jeff, o ferreiro, é um camarada de Bennie, branco e muito forte, que luta sozinho contra seis negros em uma taverna. O rapaz, depois de combate feroz onde enfrenta diversos inimigos e quase os subjuga, é atingido pelas costas e cai no momento em que confronta o terrível vilão Gus, um dos diversos personagens negros interpretados por atores brancos. O aspirante Neto, com um visual que remete ao Travis Bickle, imortalizado por Robert de Niro em *Taxi Driver* (1976), de Martin Scorsese, é ferido ao salvar um menino inocente de uma emboscada, também com um tiro pelas costas disparado por Baiano, chefe do tráfico. As mortes de Jeff e Neto, que é descrito mais de uma vez como sendo um homem "de coração", são os eventos catalizadores para que a audiência compreenda a necessidade do extermínio dos vilões. O sacrifício desses dois "homens bons" cristaliza o fato de que nada mais é possível para Gus e Baiano a não ser o extermínio, mesmo que o amor e a inteligência apareçam - sutilmente - como elementos que poderiam, caso tivessem tempo, redimi-los de sua natureza bestial.

O capitão Gus está realmente apaixonado por Flora a ponto de propor casamento e não deseja feri-la; Baiano ama a mulher e o filho, tentando protegê-los a qualquer custo. Se os filmes

dessem um pouco mais de profundidade a seus vilões, talvez deixassem de lado o maniqueísmo. Mas logo estamos diante da confirmação da irrecuperabilidade dos malfeitores, apesar do elogio de Nascimento à inteligência de Baiano e da capacidade de liderança e carisma de Gus. O destino de ambos é o abate ritual, é fornecer o sangue com o qual Stoneman e Mathias serão batizados nas hostes das organizações que escolheram, sob as bênçãos do público.

Pedindo para entrar

É interessante ler as reações extremadas pró e conta o filme de José Padilha na imprensa. Destacamos aqui dois trechos que reputamos bastante representativos, o primeiro de um colunista de *O Globo*:

> A preocupação obsessiva de Padilha é com o baseado que a galera queima, reforçando a tese surrada de que os maiores culpados pela violência do tráfico são os usuários (todos, naturalmente, burgueses). A cada menção desta abobalhada burguesia com "consciência social" (as aspas são do cineasta), gritinhos histéricos eram ouvidos em redutos da platéia, reforçados por palmas tímidas que logo se ocultavam ante a não-aderência (felizmente!) da massa presente. E ao final, quando o aspirante Matias se transformou num "policial de verdade" (leia-se: quando abandona seus princípios e aceita a tortura a crianças como método válido para seus nobres fins de vingança contra el capo) uma ovação aliviada consagrou *Tropa de elite* como porta-voz de nossas inquietações.[6]

O segundo, publicado pela revista *Veja*:

> No Brasil, os traficantes de idéias mortas são quase tão perigosos quanto os donos dos morros, como evidenciam nossos livros didáticos. Foucault sempre foi um incompreendido. Por que digo isso? Porque ele era ainda mais picareta do que seus críticos apontaram. No filme, aluna e professor fazem um pastiche de seu pensamento, e isso serve de pretexto para um severo ataque à polícia, abominada pelos bacanas como força de repressão a serviço do estado e suas injustiças. Sim, isso pode ser Foucault, mas Foucault era pior do que isso. Em *Vigiar e Punir*, ele fica a um passo de sugerir que o castigo físico é preferível às formas que entende veladas de repressão, postas em prática pelo estado moderno. Lixo[7].

Percebe-se em ambos os textos um alto grau de envolvimento emocional. Se o filme de Padilha é parcial em seu retrato da chamada "burguesia alienada", há de se admitir a eficiência narrativa da obra, sua identificação imediata com determinados anseios da plateia - de diversas plateias - que transformaram em bordões populares diversas falas do roteiro. *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles, conseguiu feito semelhante, mas antes desses dois, qual foi o último filme brasileiro a ficar gravado no dia a dia dos brasileiros a ponto de criar bordões? Teria sido *Os Sete Gatinhos* (1980), de Neville de Almeida, baseado em peça de Nélson Rodrigues? Ou *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (1976), de Bruno Barreto, versão do

romance de Jorge Amado? Convenhamos, *Tropa de Elite* ressoa no que o público acredita necessitar. Há algo ali que vai além da violência fácil e as cenas são de gosto duvidoso. Por outro lado, vociferar contra Michel Foucault parece mais um truque apelativo que uma verdadeira análise dos fatos, optando por deixar de lado a complexidade de uma eventual avaliação dos argumentos do filósofo em prol de uma caricatura de crítica baseada em leituras diagonais da obra. Ambos os textos deixam de analisar a necessidade catártica do público, provável motivo principal para o fascínio exercido pelo filme.

Assim como ocorreu com *The Birth of a Nation*, um sucesso de público anos depois de seu lançamento em 1915, o público fica hipnotizado por *Tropa de Elite*. As cenas de ação, às vezes até por causa de certo desapego ao padrão hollywoodiano, obedecem a uma coreografia única, meio telejornalismo, meio faroeste italiano, com planos que remetem à urgência dos seriados contemporâneos, mas com sabor de cinema novo, câmera na mão, correria e tremedeira. Em termos estéticos, a mistura seduz a audiência, que se julga assistindo a uma película com *status* de documentário, mas com a força de um (bom) filme policial. A conexão é imediata e catapulta o Capitão Nascimento – e seu intérprete, o ator Wagner Moura – a um tipo de Monte Olimpo contemporâneo, aquele local rarefeito que Edgar Morin aponta como residência das estrelas, das vedetes e das celebridades dignas de culto e devoção. Essas novas entidades mitológicas seriam um amálgama do ator e do personagem, resultado de uma identificação do público com a ficção: "(...) a estrela se instala no espírito de seus admiradores, continuando a viver na tela sonhos do sono ou da vigília. A estrela conserva e modela ilusões, ou seja, identificações imaginárias"[8].

Mas a relevância de ambos os filmes vai além de suas qualidades catárticas. O momento social brasileiro é propício para o surgimento de um filme como *Tropa de Elite,* com o narcotráfico e a violência decorrente saindo da periferia, atingindo os jovens e as crianças da classe média. Por sua vez, *The Birth of a Nation* levantou questões particularmente incômodas para Griffith, um sulista filho de militar, para quem a igualdade racial era difícil. O filme levou a National Association for the Advancement of Colored People e outras organizações a denunciar o conteúdo racista, ao mesmo tempo em que o então presidente Woodrow Wilson defendia-o publicamente, afirmando que era "*a História escrita com luz*".[9] *The Birth of a Nation* também levou diversos membros novos à Ku Klux Klan, que vivenciou uma época de renascimento. Quase uma "peça publicitária para alistamento" racista, como aconteceu mais

tarde com *Top Gun* (1986), de Tony Scott, que aumentou a quota de recrutas para a USAF nos anos 80.[10] Cabe perguntar se existe alguma pesquisa comparativa a respeito dos índices de inscrições para o BOPE antes e depois do sucesso de *Tropa de Elite*...

Mocinhas insalubres

Culminando com as semelhanças entre as produções de Padilha e Griffith, há a questão das personagens femininas. Ambos são filmes "de e para meninos", com suas brigas, brinquedos e a lógica binária de certo e errado, bem e mal, mocinho e bandido. O papel das mulheres é de elemento decorativo, mero objeto de desejo ou, na melhor das hipóteses, virgem orgulhosa. De acordo com Rosenfeld, todas as heroínas de Griffith, vividas por Lilian Gish, Mary Pickford ou Blanche Sweet eram *criaturas românticas, fracas, logo empobrecidas, pálidas heroínas da poesia inglesa do século XIX. Produtos do idealismo e da decadência da era vitoriana* .[11]

No caso de Griffith, acreditamos ser compreensível tal postura, levando-se em consideração suas origens. O curioso é ver as mesmas descrições relacionadas às personagens femininas de um filme produzido em 2006, como o de José Padilha. Existem três mulheres de destaque em *Tropa de Elite e* cada uma delas se encaixa nos estereótipos femininos identificados por Rosenfeld: a namorada de André Mathias, a esposa de Nascimento e a colega de turma de André. A primeira é o objeto de desejo, ingênua; a segunda, uma coadjuvante cuja importância é dar à luz o filho do personagem e testemunhar seus momentos de insegurança, mas que quando pode tomar uma atitude proativa, limita-se a fugir, saindo de cena para não mais voltar. A última, um eco distorcido de Flora Cameron, é sacrificada pelos bandidos. Nenhuma delas é um personagem multidimensional, crível. São estereótipos que funcionam não como elementos de mudança, mas de reafirmação das certezas dos homens que as cercam. Antagonizando as mulheres, suas imagens, no caso da fotografia da estudante morta exibida em meio a uma passeata pela paz, ou mesmo aquelas que representam algum tipo de autoridade, como a psiquiatra da polícia militar, Nascimento e Mathias fortalecem seus egos, suas decisões, suas personalidades.

Apenas "apagando" as mulheres, esses homens se encontram numa arena idealizada, que curiosamente se afasta do "final feliz" do filme de Griffith, no qual os casais sobreviventes se reencontram após o salvamento das jovens donzelas. Em *Tropa de Elite* não há lugar para o amor entre homem e mulher ou mesmo para a família, apenas para o ódio e a vingança entre protagonistas e antagonistas masculinos de indivíduo para indivíduo.

Individualizar significa, antes de tudo, desvincular-se dos segmentos tradicionais como a casa, a família, o eixo das relações pessoais, como meios de ligação com a totalidade. Trata-se de buscar uma ligação direta com o Estado, por meio de associações voluntárias como o sindicato, o partido político e os órgãos de representação de classe. Mas para tanto é preciso abrir mão dos direitos substantivamente dados pelo sangue, pela filiação, pelo casamento, pela amizade e pelo compadrio.[12]

O futuro e os fanfarrões

Raramente o ponto de vista da polícia foi enfocado de maneira tão contundente no cinema brasileiro. Apesar de todos os possíveis pontos questionáveis, trata-se de uma clara mudança de enfoque e parece apontar para uma nova safra de filmes onde a agilidade narrativa e o deleite em se contar uma história ganha destaque sobre as sutilezas de roteiro, as dualidades de imagem. A resposta do público parece assinar embaixo dessa opção (no momento da composição deste artigo, as fantasias infantis baseadas no uniforme do BOPE são os destaques de vendas para o carnaval [[13]]) e, obedecendo à demanda, é possível que outros filmes sejam produzidos buscando-se um tom semelhante. Talvez isso represente – somado aos êxitos recentes de produções como *Cidade de Deus* e *Central do Brasil* (1998), de Walter Salles, filmes centrados no mesmo cenário urbano e social – uma sedimentação do cinema brasileiro como produto comercialmente viável. Se isso acontecer, restará a expectativa de que nos próximos filmes os enfoques sócio-políticos possam ser mais amplos, diversificados, evitando-se a repetição da mensagem. Afinal, ao contrário das esperanças do personagem vivido por Wagner Moura, é de se questionar se esta Nação precisa de um substituto para o Capitão Nascimento.

Recebido em 07 de julho de 2009/ aprovado em 04 de setembro de 2009

Notas

1. "O melodrama, tendo obtido no solo norte-americano, no final do século XIX, sua maturidade mais complexa e exuberante, em seu auge certamente deve ter exercido uma grande influência sobre Griffith, cuja arte primeira foi o teatro, e seus métodos devem ter sido armazenados no fundo de reserva de Griffith com grande quantidade de características maravilhosas e típicas." (Eiseinstein, 1990, p. 199)

2. Carrière, 2006, p. 33

3. McKee, 2006, p.107

4. Vogler, 2006, p. 78

5. "Quando ouço falar em cultura, sinto vontade de sacar o meu revólver". (Goebbels, 2008).

6. Bloch, 2008

7. Azevedo, 2008

8. Morin, 1972, p. 96

9. Lavender, 2001.

10. http://www.fast-rewind.com/. 2008

11. Rosenfeld, 2002, p. 184

12. DaMatta, 1990, p. 190

13. http://carnaval2008.terra.com.br/interna/0,,OI2240723-EI10735,00.html . 2008

Referências

Azevedo, R. (2008). *Capitão Nascimento bate no Bonde de Foucault*. In http://veja.abril.com.br/171007/p_090.shtml

Bloch, A. (2008). *Tropa de Elite é fascista?* In http://oglobo.globo.com/blogs/arnaldo/post.asp?cod_post=74806

Carriérre, J-C. (2006). *A Linguagem Secreta do Cinema*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira

Costa, F. C. (2005). *O Primeiro Cinema. Espetáculo, narração, domesticação*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial.

DaMatta, R. (1990). *Carnavais, Malandros e Heróis. Para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara

Eiseinstein, S. (1999). *A Forma do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora

Goebbels, J. (2008) In *Fascismo*.

http://www.jovemcomunista.hpg.com.br/menu/menu1/fascismo.html. (2008)

Lavender, C. (2001). *D.W. Griffith, The Birth of a Nation (1915)*. In

http://www.library.csi.cuny.edu/dept/history/lavender/birth.html,

McKee, R. (2006). *Story. Substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro*. Curitiba: Editora Curitiba

Morin, E. (1972). *As Estrelas - Mito e sedução no cinema*. São Paulo: José Olympio Editora

Rosenfeld, A. (2002). *Cinema: arte e indústria*. São Paulo: Editora Perspectiva

terra.com. (2008) *Fantasia inspirada em 'Tropa de Elite' é sucesso na Saara*. In

http://carnaval2008.terra.com.br/interna/0,,OI2240723-EI10735,00.html

The 80's Movie Rewind - Home of the 80's retro movies. (2008). *Top gun (1986).*

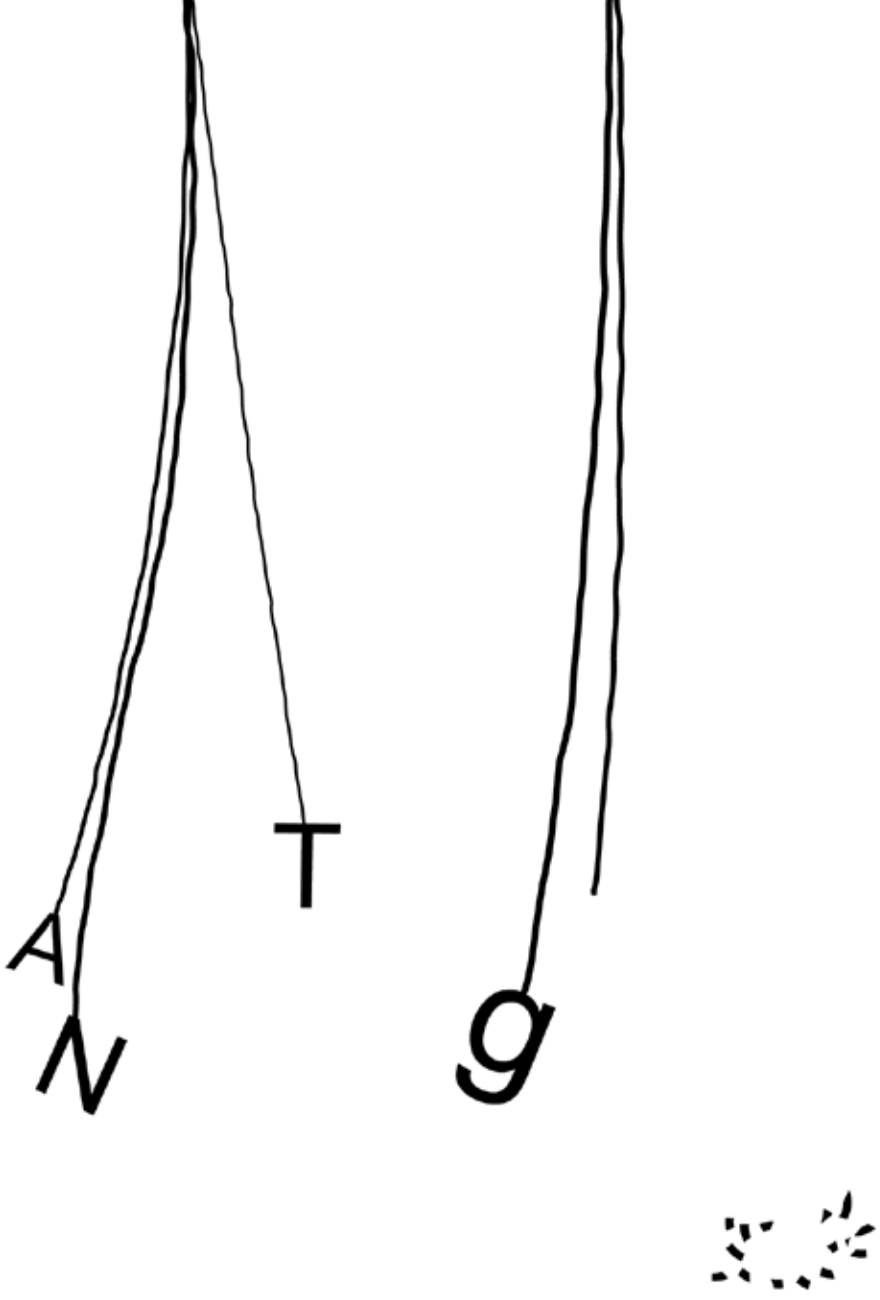
http://www.fast-rewind.com/

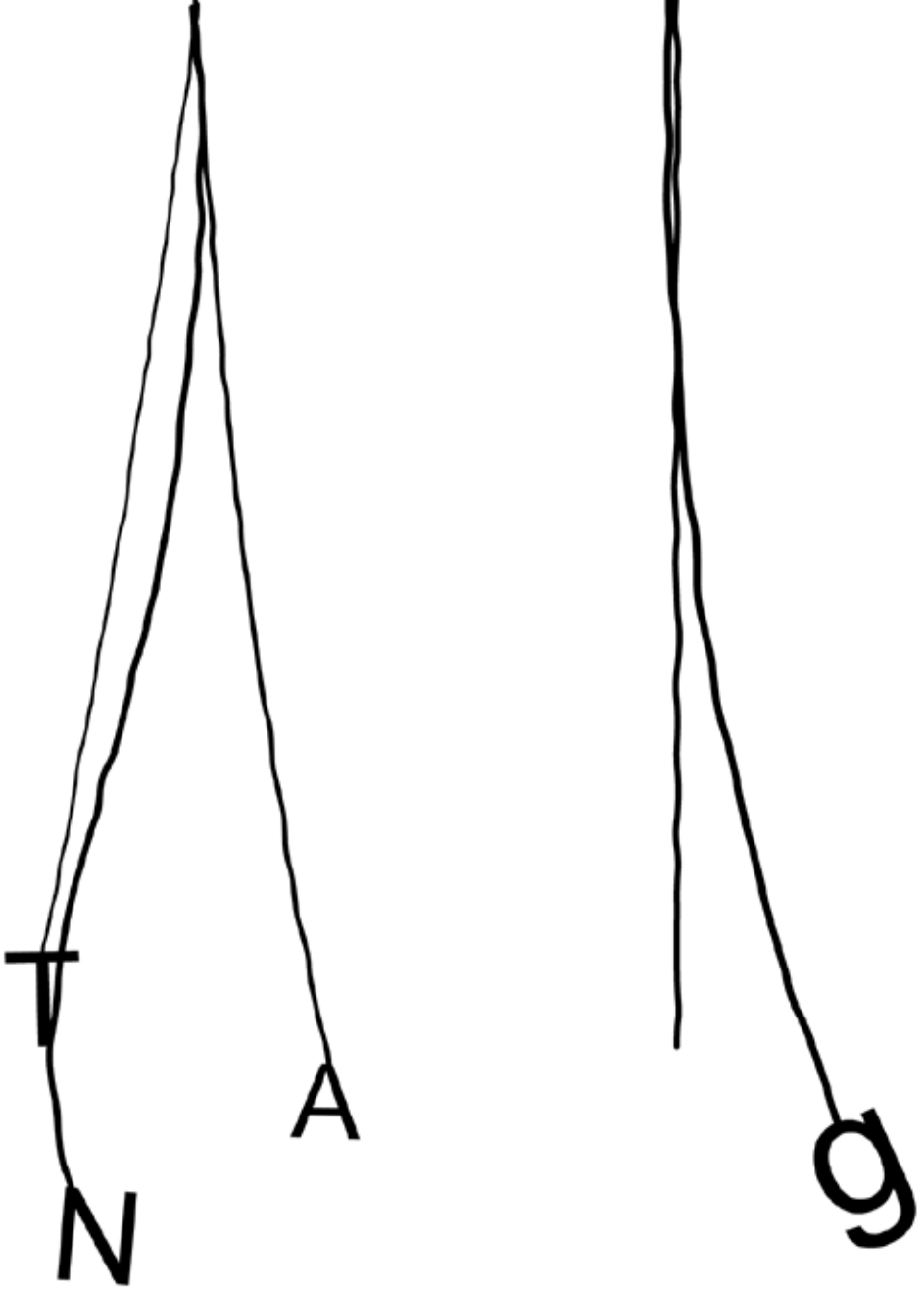
Vogler, C. (2006). *A Jornada do Escritor. Estruturas míticas para escritores*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira

página do artista

TANGO

Laura Erber


T
A
N
g


T
A
N
g

N
A
T
g

Publico
Público de museu de arte na Europa

O que é o público?

*Ana Rosas Mantecón**

174 - Revista Poiésis, n 14, p. 175-215, Dez. de 2009

O trabalho indica a necessidade de se complementar a investigação sobre como são os públicos das ofertas culturais com a análise do que é o público, isto é, os papéis encontrados nestas ofertas e seus públicos dentro do campo cultural e as implicações destes pactos em um marco social mais amplo. Fundamenta-se a proposta a partir da revisão de alguns dos deslocamentos conceituais desenvolvidos na reflexão sobre a temática: a passagem da compreensão dessa relação como simples imposição ou aquisição, para o reconhecimento de sujeitos que desenvolvem práticas de negociação, apropriação e produção de sentido, além do questionamento do modelo exclusivamente comunicativo, com o reconhecimento das práticas culturais multidimensionais.

consumo cultural, públicos, políticas culturais, formação de públicos

O estudo das práticas de relacionamento dos públicos com as ofertas culturais na América Latina tem vivido um desenvolvimento vertiginoso nas duas últimas décadas, fundamentalmente porque tem sido estimulado por disciplinas e âmbitos diversos e por uma gama ampla de demandas, que abarcam desde a busca de democratização das políticas culturais até a melhor mercantilização das indústrias culturais. Como apontou Guillermo Sunkel (1999), as investigações sobre os consumos culturais não só têm adquirido importância na agenda dos estudos culturais, como também têm passado a ser ingrediente fundamental nos processos de produção no interior da indústria cultural.[1] Ao mesmo tempo, diversos países latino-americanos, como a Colômbia e o Chile, começaram a desenvolver sistemas de informação sobre esses campos, como acontece em quase toda a Europa, nos Estados Unidos, Canadá e Índia, onde tais conhecimentos são abertos à consulta e geram conhecimentos que apóiam o desenvolvimento da produção endógena.

* Ana Rosas Mantecón é professora e pesquisadora do Departamento de Antropologia da Universidad Autônoma Metropolitana Iztapalapa, México.

¿Qué es el público?

*Ana Rosas Mantecón**

El trabajo plantea la necesidad de complementar la investigación sobre cómo son los públicos de las ofertas culturales con el análisis de qué es el público, esto es, los diversos roles que juegan los usuarios, los pactos negociados que se entablan entre dichas ofertas y sus públicos dentro del campo cultural y las implicaciones de estos pactos en un marco social más amplio. Se fundamenta la propuesta a partir de la revisión de algunos de los desplazamientos conceptuales desarrollados en la reflexión sobre esta temática: el paso de la comprensión de dicha relación como mera imposición o adquisición, al reconocimiento de sujetos que desarrollan prácticas de negociación, apropiación y producción de sentido, así como el cuestionamiento del modelo exclusivamente comunicativo al reconocimiento de las prácticas culturales multidimensionales.

consumo cultural, públicos, políticas culturales, formación de públicos

El estudio de las prácticas de relación de los públicos con las ofertas culturales en América Latina ha vivido un desarrollo vertiginoso en las dos últimas décadas, fundamentalmente porque ha sido estimulado desde disciplinas y ámbitos diversos y por una gama amplia de demandas, que abarcan desde la búsqueda de democratización de las políticas culturales hasta la mejor mercantilización de las industrias culturales. Como ha señalado Guillermo Sunkel (1999), las investigaciones sobre los consumos culturales no sólo han adquirido centralidad en la agenda de los estudios culturales, sino que también han pasado a ser un ingrediente clave en los procesos de producción al interior de la industria cultural[1]. A la par de este impulso, diversos países latinoamericanos, como Colombia y Chile, han empezado a desarrollar sistemas de información sobre estos campos, como ocurre en casi todos los países europeos, en Estados Unidos, Canadá e India, donde tales conocimientos están abiertos a la consulta y generan conocimientos que apoyan el desarrollo de la producción endógena.

*Ana Rosas Mantecón es profesora e investigadora del Departamento de Antropología de la Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa, de México.

Exposição Permanente
CCBB, Rio de Janeiro.
Fotografia: Lilian Soares

Apesar desses avanços, os públicos continuam sendo uma questão obscura, em parte porque a atenção tem-se dirigido em maior medida ao conhecimento das ofertas, mas também porque ainda predomina um certo empirismo nas perspectivas de análise, que se limitam a descrever o consumo dos bens culturais sem explicar o que torna possível a interação de determinados sujeitos com eles. José Teixeira Coelho, por exemplo, reconhece no seu *Diccionario crítico de política cultural* que o termo *público* tem sido utilizado de maneira muito vaga para "designar o conjunto simples, físico, de pessoas que assistem a um espetáculo, dirigem-se a um museu ou biblioteca, compram discos, sintonizam uma estação de rádio, etc. Tem como sinônimos designações como espectadores, consumidores, usuários, leitores, ouvintes, telespectadores, etc. Essas expressões não indicam nenhuma entidade definida". Porém, a alternativa que nos propõe, ainda que relevante, termina sendo insuficiente e consiste em pluralizar o termo: "não existe um público de arte, mas públicos de arte. O público compõe-se de uma variedade de conjuntos que tem, cada um, uma motivação, um objetivo próprio e um comportamento específico."[2]

Se nos limitarmos a analisar o indivíduo ou os grupos que consomem ofertas culturais, podemos nos descuidar da reflexão sobre o conjunto de transformações e condições que intervêm no surgimento de determinados públicos e o modo com que eles se inserem nesses processos. Como aponta María Cristina Mata, o importante é encontrar chaves para compreender os

Paço Imperial
Rumos Artes Visuais- Trilha do Desejo
Itaú Cultural, 2009
Rio de Janeiro.
Fotografia: Lilian Soares

No obstante estos avances, los públicos siguen siendo una cuestión oscura, en parte porque la atención se ha dirigido en mayor medida al conocimiento de las ofertas, pero también porque predomina aún un cierto empirismo en las perspectivas de análisis, que se limitan a describir el consumo de los bienes culturales sin explicar lo que hace posible la interacción de determinados sujetos con ellos. José Texeira Coelho, por ejemplo, reconoce en su *Diccionario crítico de política cultural* que el término *público* se ha utilizado de manera muy vaga, para "designar al conjunto simple, físico, de personas que asisten a un espectáculo, museo o biblioteca, consumen discos, sintonizan una estación de radio, etc. Tiene como sinónimos designaciones como espectadores, consumidores, usuarios, lectores, oyentes, televidentes, etc. Estas expresiones no indican ninguna entidad definida"; sin embargo, la alternativa que nos propone, si bien relevante, resulta insuficiente y consiste en pluralizar el término: "no existe un público de arte sino públicos de arte. El público se compone de una variedad de conjuntos que tiene, cada uno, una motivación, un objetivo propio y un comportamiento específico"[2].

Si nos limitamos a analizar al individuo o los grupos que consumen ofertas culturales, podemos descuidar la reflexión acerca del conjunto de transformaciones y condiciones que intervienen en el surgimiento de determinados públicos y el modo en el que ellos se insertan en estos procesos. Como ha apuntado María Cristina Mata, de lo que se trata es de encontrar claves

mecanismos pelos quais os indivíduos aceitam, em situações específicas e em relação com interpelações pessoais, converter-se em seres genéricos, ou seja, parte de um coletivo maior que se auto-reconhece como *público* de determinadas ofertas culturais.[3] O que ganhamos ao reconhecer essa especificidade? A possibilidade de nos perguntarmos, com Dominique Wolton, não só como são o públicos, mas *o que* é o público.[4] Então, podemos analisar os bens na sua dinâmica específica de produção, distribuição e consumo dentro do campo cultural, assim como os papéis que assumem produtores e consumidores em diferentes momentos históricos e nos diversos subcampos. É apenas dentro do campo cultural e de suas articulações com o mundo social que podemos redefinir todos os termos da equação que constitui os consumos culturais, os quais usualmente se vêem naturalizados. Trata-se então de desentranhar o processo pelo qual determinados produtos transformam-se em *ofertas* (bens e serviços) *culturais*, alguns sujeitos sociais em públicos, assim como os *agentes* produtores das obras, do valor das obras e das habilidades para relacionar-se com elas, com dinâmicas específicas de produção, circulação e recepção dos bens culturais.

O papel de público

O papel de *público* é gerado no encontro com as ofertas culturais, não preexiste a elas. Trata-se de uma posição em um contrato cultural; assume modalidades que variam historicamente, são produto da negociação desigual de *pactos de consumo* e vão se transformando em relação aos processos que ultrapassam o campo cultural. Dentro deste, o papel transforma-se em um referente identitário e de adscrição (oferece respostas às inquietudes sobre quem somos e a que lugar pertencemos) a partir do qual os públicos relacionam-se com o que é produzido no campo, com outros agentes do campo (artistas, críticos, outros públicos, etc.) e no exterior do campo, transcendendo a relação com as ofertas culturais e impactando outras dimensões da vida social. Ao pensar a noção de público neste sentido, reconhecemos que "ser público não é uma mera atividade; é uma condição, um modo de existência dos sujeitos" que se entrecruza com outras modalidades de ser em sociedade.[5]

O papel de público na modernidade é produto do surgimento de uma oferta cultural que convoca à participação de outros e que se faz pública: a princípio (e só a princípio) qualquer pessoa que deseja assistir e possa pagar por isso (no caso do acesso ter um custo) tem a

para comprender los mecanismos por los cuales los individuos aceptan, en situaciones específicas y en relación con interpelaciones particulares, convertirse en seres genéricos, es decir, parte de un colectivo mayor que se autoreconoce como *público* de determinadas ofertas culturales[3]. ¿Qué ganamos al reconocer esta especificidad? La posibilidad de preguntarnos, con Dominique Wolton, no sólo *cómo* son los públicos sino *qué* es el público[4]. Podemos entonces analizar los bienes en su dinámica específica de producción, distribución y consumo dentro del campo cultural, así como los roles que juegan productores y consumidores en diferentes momentos históricos y en los diversos subcampos. No es sino dentro del campo cultural y de sus articulaciones con el mundo social que podemos redefinir todos los términos de la ecuación que constituye los consumos culturales, los cuales usualmente se miran naturalizados; se trata entonces de desentrañar el proceso por el cual determinados productos se transforman en *ofertas* (bienes y servicios) *culturales*, ciertos sujetos sociales en *públicos*, así como los *agentes* productores de las obras, del valor de las obras y de las habilidades para relacionarse con ellas, con dinámicas específicas de producción, circulación y recepción de los bienes culturales.

El rol de público

El rol de *público* se genera en el encuentro con las ofertas culturales, no preexiste a ellas. Se trata de una posición en un contrato cultural; asume modalidades que varían históricamente, que son producto de la negociación desigual de *pactos de consumo* y que se van transformando en relación con procesos que exceden al campo cultural. Dentro de éste, el rol se vuelve un referente identitario y de adscripción (brinda respuestas a las inquietudes sobre quiénes somos y a dónde pertenecemos) a partir del cual los públicos se relacionan con lo que se produce en el campo, con otros agentes del campo (artistas, críticos, otros públicos, etc.) y al exterior del campo, trascendiendo a la relación con las ofertas culturales e impactando otras dimensiones de la vida social. Al pensar la noción de público en este sentido, reconocemos que "ser público no es una mera actividad; es una condición, un modo de existencia de los sujetos" que se entrecruza con otras modalidades de ser en sociedad[5].

El rol de público en la modernidad es producto del surgimiento de una oferta cultural que convoca a la participación de otros y que se hace pública: en principio (y sólo en principio) cualquier persona que desee asistir y pueda pagar por ello (en el caso de que el acceso tenga

liberdade de fazê-lo, sem importar seu pertencimento a alguma instituição, posição ou grupo. De fato, as ofertas culturais na modernidade abrem-se precisamente para que um número indefinido de pessoas que não se conhecem, estranhas entre si, sejam convocadas. Neste sentido, Michael Warner define o público como "um corpo de desconhecidos unidos pela circulação de um discurso, sem o qual o caráter público de este discurso não teria nenhuma importância especial para a modernidade (...) Em ordens sociais anteriores, um desconhecido é misterioso, uma presença perturbadora que requer ser resolvida. Na sociedade moderna, a estranheza é o recurso necessário para a comunalidade. O imaginário social moderno não faz sentido sem desconhecidos".[6]

Não foi assim até que os bens culturais se fizessem públicos, isto é, que começassem a ser produzidos para o mercado e mediados por ele, que na sua qualidade de mercadorias se tornassem universalmente acessíveis. Este momento foi chave para a autonomização do campo cultural e representa um processo fundamental para a constituição do papel de público no seu sentido moderno: como assinalou J. Habermas, "(...) essa transformação não acarretou mudanças no público, mas deu lugar ao 'público' mesmo como tal (...)"[7]. Foi no teatro renascentista inglês, desenvolvido durante o reinado de Isabel I no final do século XVI, que se começou a utilizar o nome de *público* para referir-se aos assistentes (até então o principal uso do termo *público* era exclusivamente em relação ao Estado, quer dizer, ao bem comum)[8]. O teatro deixa então de ser um acontecimento restrito para se tornar um produto competitivo, sujeito às leis da oferta e da procura, ao qual afluíam assistentes provenientes tanto da nobreza como de setores populares[9]. Antes dessa época existia somente um *público* pré-moderno, formado basicamente pela aristocracia real; a oferta cultural estava no momento aberta apenas para os convocados.

Ainda que no princípio a mercantilização das ofertas culturais convocava um público sumamente reduzido (ainda no século XVIII, mais da metade da população era não só completamente iletrada como vivia nos limites da mera sobrevivência), "com o público difuso formado a partir da comercialização do tráfego cultural surge uma nova categoria social"[10], que faz referência aos sujeitos sociais que têm um papel de destinatários da oferta cultural. Este papel de público como destinatário de uma oferta cultural coexiste na atualidade com outra modalidade de papel. Do vínculo com as novas tecnologias de comunicação emergiu um consumidor diferente, dificilmente concebível apenas como público, que interage com elas

un costo) tiene la libertad para hacerlo, sin importar su pertenencia a institución, rango o grupo alguno. De hecho, las ofertas culturales en la modernidad se abren precisamente para que un número indefinido de personas que no se conocen, extrañas entre sí, sean convocadas. En este sentido, Michael Warner define al público como "un cuerpo de desconocidos unidos por la circulación de un discurso, sin el cual el carácter público de este discurso no tendría ninguna especial importancia para la modernidad… En órdenes sociales previos un desconocido es misterioso, una presencia perturbadora que requiere ser resuelta. En la sociedad moderna la extrañeza es el recurso necesario para la comunalidad. El imaginario social moderno no hace sentido sin desconocidos"[6].

No fue sino hasta que los bienes culturales se hicieron *públicos*, esto es, que comenzaron a ser producidos para el mercado y mediados por él, que en su calidad de mercancías se tornaron universalmente accesibles. Este momento fue clave para la autonomización del campo cultural y representa un proceso fundacional para la constitución del rol de público en su sentido moderno: como ha señalado J. Habermas, "… esa transformación no ha acarreado cambio en el público, sino que ha dado lugar al 'público' mismo como tal…"[7]. Fue en el teatro renacentista inglés, desarrollado durante el reinado de Isabel I a finales del siglo XVI, que comenzó a utilizarse el nombre de *público* para referirse a los asistentes (hasta entonces el principal uso del término *público* era exclusivamente en relación al Estado, es decir, al bien común)[8]. El teatro deja entonces de ser un acontecimiento restringido para convertirse en un producto competitivo, sujeto a las leyes de la oferta y la demanda, al que concurrían asistentes provenientes tanto de la nobleza como de sectores populares[9]. Con anterioridad a esta época existía sólo un *público* premoderno, básicamente conformado por la aristocracia cortesana; la oferta cultural no estaba entonces abierta a la asistencia más que de los convocados.

Si bien en un principio la mercantilización de las ofertas culturales convocaba a un público sumamente reducido (todavía en el siglo XVIII, más de la mitad de la población no sólo era completamente iletrada sino que vivía en los límites de la mera supervivencia), "con el público difuso formado a partir de la comercialización del tráfico cultural surge una nueva categoría social"[10], que hace referencia a los sujetos sociales que juegan el rol de destinatarios de la oferta cultural. Este rol de público como destinatario de una oferta cultural coexiste en la actualidad con otra modalidad de rol. De la vinculación con las nuevas tecnologías de la comunicación ha emergido un consumidor distinto, difícilmente concebible sólo como *público*, que

de maneira totalmente nova, como *usuário* e como *produtor* ou *emissor* cultural. Guillermo Orozco afirma que "a convergência tecnológica contemporânea, que multiplica as combinações de formatos, linguagens e estéticas nas diversas telas, abre novos cenários que por sua vez facilitam outros modos e papéis de interação comunicativa para suas audiências. Entre estes, uma das mudanças importantes é a produzida pelo trânsito de audiências agrupadas em função da recepção, para audiências definidas cada vez mais em função da sua capacidade para a emissão". Devido a esta mudança, as audiências se tornam usuárias, produtoras e emissoras, na medida em que a interatividade que permitem as novas telas transcende a simples interação simbólica com elas, para colocar as audiências como criadoras dos seus próprios referentes, não só como re-criadoras simbólicas de significados ou interpretações dos referentes produzidos e emitidos por outros a partir dessas telas[11]. Assim como na atualidade qualquer pessoa pode produzir e registrar imagens na sua câmera ou telefone celular e exibi-las no YouTube ou noutra tela midiática, surgiu a figura do *cibercidadão*, montado sobre o rápido desenvolvimento dos *blogs*[12], que permitiu que milhares de internautas no mundo todo deixassem de ser simples consumidores de notícias e se convertessem em um contrapoder frente aos meios de comunicação e os governos autoritários. Diferente do *leitor* e do *espectador*, que mobilizam disposições distintas quando vão assistir a um filme, vão a uma sala de concertos ou ligam a televisão, o *internauta* é um ator multimodal que lê, vê, escuta e combina materiais diversos, procedentes da leitura e dos espetáculos[13].

Processos de formação de públicos

O papel de público não é só produto de uma oferta cultural que convoca. Os sujeitos podem responder ou não a esse chamado, dependendo de sua condição social (renda, escolaridade, ocupação), idade, gênero e área onde vivem. Igualmente relevante é a ação de um conjunto de agentes que cultivam e desenvolvem o desejo e a necessidade de se relacionarem com as ofertas culturais. Os públicos não nascem como tais, formam-se e transformam-se permanentemente pela ação da família, amigos, escola, comunidade circundante, meios de comunicação, ofertas culturais, intermediários culturais, entre outros agentes que influem - com diferentes capacidades e recursos - nas maneiras como se aproximam ou se afastam das experiências de consumo cultural.

interactúa con ellas de una manera totalmente novedosa, como *usuario* y como *productor* o *emisor* cultural. Guillermo Orozco encuentra que "la convergencia tecnológica contemporánea, que multiplica las combinaciones de formatos, lenguajes y estéticas en las diversas pantallas, abre nuevos escenarios que a su vez facilitan otros modos y roles de interacción comunicativa a sus audiencias. Entre estos, uno de los cambios importantes es el producido por el tránsito de audiencias agrupadas en función de la recepción, a audiencias definidas cada vez más en función de su capacidad para la emisión". Debido a este cambio, las audiencias se vuelven usuarias, productoras y emisoras, en la medida en que la interactividad que permiten las nuevas pantallas trasciende la mera interacción simbólica con ellas, para situar a las audiencias como creadoras de sus propios referentes, no sólo como re-creadoras simbólicas de significados o interpretaciones de los referentes producidos y emitidos por otros desde esas pantallas[11]. Así como en la actualidad cualquiera puede producir y registrar imágenes en su cámara o teléfono celular, y exhibirlas en *YouTube* u otra ventana mediática, ha surgido la figura del *ciberciudadano*, montado sobre el vertiginoso desarrollo de los *blogs*[12], que ha permitido que miles de *internautas* en todo el mundo dejen de ser simples consumidores de noticias y se conviertan en un contrapoder frente a los medios de comunicación y los gobiernos autoritarios. A diferencia del *lector* y del *espectador*, que movilizan disposiciones distintas cuando van a ver una película, a una sala de conciertos o encienden el televisor, el *internauta* es un actor multimodal que lee, ve, escucha y combina materiales diversos, procedentes de la lectura y de los espectáculos[13].

Procesos de formación de públicos

El rol de *público* es producto no sólo de una oferta cultural que convoca. Los sujetos pueden responder o no a ese llamado dependiendo de su condición social (ingreso, escolaridad, ocupación), edad, género y zona donde viven. Igualmente relevante es la acción de un conjunto de agentes que cultivan y desarrollan el deseo y la necesidad de la relación con las ofertas culturales. Los públicos no nacen como tales, se forman y transforman permanentemente por la acción de la familia, los amigos, la escuela, la comunidad circundante, los medios de comunicación, las ofertas culturales, los intermediarios culturales, entre otros agentes que influyen –con diferentes capacidades y recursos- en las maneras cómo se acercan o se alejan de las experiencias de consumo cultural.

Com frequência se pensa que as ofertas culturais atraem de maneira natural. Com esta ideia e sob o suposto da existência dos *círculos criativos*, isto é, de "que a maior produção tende a gerar um maior consumo e, ao mesmo tempo, maiores níveis de consumo ou apropriação de bens e serviços culturais induzem uma maior produção"[14], as políticas culturais no século XX acostumaram-se a pensar mais nos criadores que no público, mais na produção que na distribuição, mais na arte que na comunicação.[15] A relação entre a produção e o consumo cultural não é tão simples. Multiplicar a oferta de qualquer bem cultural - as tiragens de livros, as obras de teatro, as exposições, por exemplo - não é suficiente para incrementar a relação da população com eles. Contudo, o apreço social de que gozam os bens artísticos e culturais (que os economistas identificam como *mérito, merit goods*), não se expressa em um incremento da sua demanda e não é senão pela ação das políticas culturais que se pode corrigir esta inconsistência[16]. Estudos que exploram como nasceu o gosto pela leitura ou pela pintura, por exemplo, mostram histórias que enfrentaram barreiras geográficas, sociais, culturais, etc.

No que diz respeito às ofertas culturais localizadas, aqueles que conseguem chegar e se constituir em seus públicos são os vencedores de uma longa corrida de obstáculos: percorreram a distância geográfica que separa os espaços culturais cuja distribuição concentrada e desigual os mantém afastados do cotidiano da maioria dos habitantes das cidades e povoados; pagaram seu transporte e o preço da entrada, nos casos dos que não podiam gozar de alguma isenção; adquiriram, na sua família e/ou escola, um determinado *capital cultural* que lhes permitiu acessar e desfrutar, em diversas medidas, o que lhes oferecem; percorreram a distância simbólica que afasta muitos do patrimônio sacralizado, produto da construção social hierarquizada; estruturaram de determinada maneira seu tempo livre e deixaram o abrigo de seus lares, vencendo a poderosa atração que exerce a oferta midiática – que tem também suas barreiras específicas e que alimenta a tendência internacional para a diminuição da assistência a espetáculos localizados, enquanto cresce o consumo através de aparatos de comunicação de massa no âmbito familiar. Uma vez superados todos estes obstáculos, é possível aos que não fazem parte do *público implícito*[17] enfrentarem barreiras nos dispositivos de comunicação e informação das instituições culturais, os quais contêm implicações, pressuposições, intenções e estratégias integradas neles mesmos e na maneira de se desdobrarem nos espaços. Nos museus, por exemplo, não são igualmente bem-vindos aqueles que não lêem as etiquetas, que vão em família, que fazem uma visita mais rápida e que têm menor capital cultural

Con frecuencia se piensa que las ofertas culturales atraen de manera natural. Con esta idea y bajo el supuesto de la existencia de los *círculos creativos*, esto es, de "que la mayor producción tiende a generar un mayor consumo y, a la vez, mayores niveles de consumo o apropiación de bienes y servicios culturales inducen una mayor producción"[14], las políticas culturales en el siglo XX se acostumbraron a pensar más en los creadores que en el público, más en la producción que en la distribución, más en el arte que en la comunicación[15]. La relación entre la producción y el consumo cultural no es tan sencilla. Multiplicar la oferta de cualquier bien cultural -los tirajes de libros, las obras de teatro, las exposiciones, por ejemplo- no es suficiente para incrementar la relación de la población con ellos. No obstante el aprecio social del que gozan los bienes artísticos y culturales (que los economistas identifican como *mérito*, *merit goods*), éste no se expresa en un incremento de su demanda y no es sino por la acción de las políticas culturales que se puede corregir esta inconsistencia[16]. Estudios que exploran cómo nació el gusto por la lectura o por la pintura, por ejemplo, muestran historias que enfrentaron barreras geográficas, sociales, culturales, etc.

En lo que respecta a las ofertas culturales situadas, aquéllos que logran llegar y constituirse en sus públicos son los vencedores de una larga carrera de obstáculos: han recorrido la distancia geográfica que separa los espacios culturales cuya distribución concentrada e inequitativa los mantiene alejados del ámbito cotidiano de la mayoría de los habitantes de las ciudades y los pueblos; pagaron su traslado y el precio del boleto, en los casos en los que no podían gozar de alguna exención; adquirieron, en su familia y/o en la escuela, un determinado *capital cultural* que les permite acceder y disfrutar, en diversas medidas, de lo que ofrecen; recorrieron la distancia simbólica que aleja a muchos del patrimonio sacralizado, producto de su construcción social jerarquizada; estructuraron de determinada manera su tiempo libre y dejaron el abrigo de sus hogares, venciendo la poderosa atracción que ejerce la oferta mediática –que tiene también sus barreras específicas- y que alimenta la tendencia internacional hacia la disminución de la asistencia a espectáculos localizados, en tanto, crece el consumo a través de aparatos de comunicación masiva en el ámbito familiar. Una vez sorteados todos estos obstáculos, es posible que los que no forman parte del *público implícito*[17] deban enfrentar barreras en los dispositivos de comunicación e información de las instituciones culturales, los cuales contienen implicaciones, presuposiciones, intenciones y estrategias integradas en ellos mismos y en la manera en la que se despliegan en los espacios. En los museos, por ejemplo,

que os interlocutores "ideais" prefigurados na museografía. A oferta midiática não tem muito dos inconvenientes da oferta localizada e consegue chegar, no caso da televisão e do rádio, à maior parte dos lares. As diferenças no equipamento doméstico se dão em termos de qualidade e variedade: televisão aberta ou paga, aparatos de *dvd*, computadores e tipos de acesso à Internet (cuja ausência na casa é suprida em *lanhouses*, escolas ou escritórios).

Muitos não chegam e, de fato, nem tentam. Não são nem se sentem convidados. São os *não públicos* da cultura. Parece que *escolhem* não se relacionar com estas ofertas porque não gostam delas, quando na realidade, como mostrou Pierre Bourdieu, o gosto representa "maneiras de escolher que não são escolhidas". Ainda que se mostre como a manifestação aparentemente mais livre dos indivíduos, um terreno por excelência de negação do social, o gosto é o modo em que a vida de cada um se adapta às possibilidades oferecidas pela sua condição de classe e que classifica socialmente[18]. "Ao mesmo tempo em que organiza a distribuição dos bens materiais e simbólicos, a sociedade organiza nos grupos e nos indivíduos a relação subjetiva com eles, as aspirações, a consciência do que cada um pode se apropriar. Nesta estruturação da vida cotidiana se arraiga a hegemonia (...) em uma interiorizarão muda da desigualdade social, sob a forma de disposições inconscientes, inscritas no próprio corpo, no ordenamento do tempo e do espaço, na consciência do possível e do inalcançável"[19].

Os *usos* ou *apropriações* que fazem os diversos públicos das ofertas culturais dependem das condições e possibilidades com as quais contam para aproveitar as potencialidades de uma oferta, e estão atravessados por diferenças culturais, sociais, etárias, de gênero, etc. Ainda que as diferenças e desigualdades de diversos tipos incidam sobre as dinâmicas do consumo cultural - a origem de classe, assim como da família, a formação escolar e o meio cultural imediatos têm um efeito estruturador e limitador sobre o repertório de estratégias discursivas ou decodificadoras de que dispõem os diferentes setores de um público -, não é possível situar uma determinação simples. Na França, por exemplo, a terça parte dos filhos de operários lê pelo menos um livro por mês[20]. O desinteresse pela leitura varia segundo o desenvolvimento econômico do país, mas não tanto quanto podemos pensar: na Alemanha 31% da população não lê nunca ou quase nunca, no Reino Unido 28%, na França 26%. No México, entre 34% e 39% da população não leu nenhum livro durante o último ano, cifra similar à dos países europeus. Contudo, na porcentagem de leitores habituais, que lêem mais de 20 ou 25 livros por ano, aí encontramos discrepância: só 3% no México, enquanto no Reino Unido chega a

no son igualmente bienvenidos aquellos que no leen las cédulas, que van en familia, que hacen una visita más rápida y que cuentan con menor capital cultural que los interlocutores "ideales" prefigurados en la museografía. La oferta mediática no tiene muchos de los inconvenientes de la situada y logra llegar, en el caso de la televisión y la radio, a la mayor parte de los hogares. Las diferencias en el equipamiento doméstico se dan en términos de calidad y variedad: televisión abierta o de paga, aparatos de *dvd*, computadoras y tipos de acceso a Internet (cuya ausencia en la vivienda es suplida en diversas medidas en cibercafés, escuela u oficina).

Muchos no llegan y de hecho, ni lo intentan. No son, ni se sienten convidados. Son los *no públicos* de la cultura. Pareciera que *eligen* no relacionarse con estas ofertas porque no les gustan, cuando en realidad, como ha mostrado Pierre Bourdieu, el *gusto* representa "maneras de elegir que no son elegidas". Si bien se muestra como la manifestación aparentemente más libre de los sujetos, un terreno por excelencia de negación de lo social, el *gusto* es el modo en que la vida de cada uno se adapta a las posibilidades ofrecidas por su condición de clase y que además clasifica socialmente[18]. "Al mismo tiempo que organiza la distribución de los bienes materiales y simbólicos, la sociedad organiza en los grupos y en los individuos la relación subjetiva con ellos, las aspiraciones, la conciencia de lo que cada uno puede apropiarse. En esta estructuración de la vida cotidiana se arraiga la hegemonía… en una interiorización muda de la desigualdad social, bajo la forma de disposiciones inconscientes, inscritas en el propio cuerpo, en el ordenamiento del tiempo y el espacio, en la conciencia de lo posible y de lo inalcanzable"[19].

Los *usos* o *apropiaciones* que hagan los diversos públicos de las ofertas culturales dependen de las condiciones y posibilidades con que cuentan para aprovechar las potencialidades de una oferta, y están atravesados por diferencias culturales, sociales, etáreas, de género, etc. Si bien las diferencias y desigualdades de diverso cuño inciden en las dinámicas de consumo cultural -el origen de clase, a la par de la familia, la formación escolar y el medio cultural inmediatos tienen un efecto estructurador y limitador sobre el repertorio de estrategias discursivas o decodificadoras de que disponen los diferentes sectores de una audiencia -, no es posible ubicar una determinación simple. En Francia, por ejemplo, la tercera parte de los hijos de obreros leen por lo menos un libro al mes y la tercera parte de los hijos de empleados de alto nivel leen menos de un libro al mes[20]. El desinterés por la lectura varía según el desarrollo económico del país, pero no tanto como pensaríamos: en Alemania el 31% de la población no lee nunca o casi nunca, en el Reino Unido el 28%, en Francia el 26%. En México, en tanto,

um pouco mais de 18%, na Alemanha em torno de 16% e na França 14%[21]. As determinações macro-sociais não engendram automaticamente os comportamentos de cada público. Os bens culturais e o seu consumo situam-se dentro de um campo cultural específico que, dependendo do seu grau de autonomia, impõe sua lógica específica, o que nele se encontra em jogo e o que se necessita para participar. Seja na sua forma incorporada (disposições e competências) ou objetivada (bens culturais), o capital cultural constitui "uma energia social que nem existe nem produz seu efeitos se não for no campo em que se produz e reproduz, cada uma das propriedades agregadas à classe recebem o seu valor e a sua eficácia sobre as leis específicas de cada campo"[22].

Os públicos se constituem a longo prazo na vida cotidiana familiar, em grupo e na formação escolar. A família, as comunidades de pertencimento e a escola contribuem com este processo através da transmissão do *capital cultural* necessário para identificar e desfrutar as ofertas culturais. Trata-se de um conjunto de disposições incorporadas que permitem distinguir, avaliar e usufruir as práticas e ofertas culturais. São elas que produzem a certeza de se sentir convidado. Estas mesmas disposições são as que fazem com que se construa um público quando se reduz a distância social percebida que separa a população das ofertas e práticas culturais. Em uma pesquisa feita no México no começo dos anos noventa, foi demonstrado que a maioria das pessoas percebe como "próximos" de sua vida e experiência urbana os templos, as escolas e as clínicas. À medida que se avança para espaços mais carregados do sentido social construído para a arte, maior é a distância da percepção. É ilustrativo o contraste entre a relação com o cinema em geral (identificado muito mais como entretenimento do que com o mundo da cultura) e com o cinema *de arte*: enquanto em 1993 22.8% declararam nunca ter estado em um cinema, 67.6% não tinham entrado em um cinema *de arte*. Quanto mais nos aproximamos do núcleo do equipamento do campo artístico (salas de concerto, galerias e cinemas de arte) menor é a quantidade de pessoas que os percebe. Isso exclui completamente da experiência artística uma parte enorme da população. Trata-se de uma distância social que jamais lhes permitirá não só entrar nestes locais, mas sequer concebê-los como parte da sua experiência cotidiana possível[23]; já que sua formação básica semeou neles a ideia de que a cultura e, em grande medida, a arte, são bens que só podem ser desfrutados quando se alcança um status econômico superior. Essa distância social tem uma clara marca de classe.

entre el 34 y el 39% no ha leído un libro durante el último año, cifra similar a la de los países europeos, pero el porcentaje de lectores habituales, que leen más de 20 o 25 libros al año, sí es radicalmente distinto: sólo el 3%, mientras en el Reino Unido alcanza poco más del 18%, en Alemania alrededor del 16% y en Francia el 14%[21]. Las determinaciones macrosociales no engendran automáticamente los comportamientos de cada público. Los bienes culturales y su consumo se ubican dentro de un campo cultural específico que, dependiendo de su grado de autonomía, impone su lógica específica, lo que en él se encuentra en juego y lo que se necesita para participar. Ya sea en su forma incorporada (disposiciones y competencias) u objetivada (bienes culturales), el capital cultural constituye "una energía social que ni existe ni produce sus efectos si no es en el campo en el que se produce y reproduce, cada una de la propiedades agregadas a la clase recibe su valor y su eficacia de las leyes específicas de cada campo"[22].

Los públicos se constituyen en el largo plazo de la vida cotidiana familiar, grupal y la formación educativa. La familia, las comunidades de pertenencia y la escuela contribuyen a este proceso a través de la transmisión del *capital cultural* necesario para identificar y disfrutar las ofertas culturales; se trata de un conjunto de disposiciones incorporadas que permiten distinguir, evaluar y degustar las prácticas y ofertas culturales; son ellas las que producen la certeza de sentirse convidado. Estas mismas disposiciones son las que hacen que se *construya* un público cuando se reduce la distancia social percibida que separa a la población de las ofertas y prácticas culturales. En una encuesta aplicada en México a principios de los años noventa, trascendió que la mayoría de la gente percibe "cercana" a su vida y experiencia urbana los templos, las escuelas y las clínicas. A medida que se avanza hacia recintos más cargados del sentido social construido para el arte, mayor es la distancia de la percepción. Es ilustrativo el contraste entre la relación con el cine en general (identificado mucho más con el entretenimiento que con el mundo de la cultura) y el *de arte*: mientras en 1993 un 22.8% declaró nunca haber estado en un cine, un 67.6% no había cruzado el umbral de uno *de arte*. Mientras más se acerca al núcleo del equipamiento del campo artístico (salas de concierto, galerías y cines de arte) menor es la cantidad de personas que los percibe. Ello deja fuera por completo de la experiencia artística a una parte enorme de la población. Se trata de una distancia social que jamás les permitirá no sólo entrar en ellos sino siquiera concebirlos como parte de su experiencia cotidiana posible[23], ya que su formación básica sembró en ellos la idea de que la cultura, y en gran medida, el arte, son bienes de los que sólo se puede disfrutar cuando se ha accedido a un estatus económico superior. Esa distancia social tiene una clara marca de cla.

A não participação pode ser produto não só da distância geográfica e da falta de capital cultural ou econômico. Podemos identificar também barreiras simbólicas que impedem o acesso. A magnificência das construções onde se mostram as ofertas culturais, o seu vínculo com a alta cultura e com os setores mais abastados podem ser um fator de expulsão. Em muitas ocasiões o medo se transforma em uma barreira insuperável: medo do que os outros dirão, do entregar-se a atividades cuja utilidade não está bem definida; do evidenciar nossa ignorância frente aos mais novos, do desconhecido por conta da desigual qualidade do que se oferece ou medo de não entender o que será apresentado. Os obstáculos e tabus, de acordo com Michele Petit, reforçam-se uns aos outros: ausência dos livros em casa, a imposição do "útil" sobre o prazeroso, a desconfiança do que se pensa que "não é para ele"; a resistência a mudanças: as práticas culturais podem ser "o prelúdio para uma cidadania ativa e os seres humanos têm uma relação muito ambivalente com o movimento, a novidade, a liberdade, o pensamento, os quais podem ser por um lado o objeto de um forte desejo, mas também de certos medos proporcionais a esse desejo"[24].

Se as vantagens e desvantagens sociais pesam tão fortemente em toda a vida cultural é porque são cumulativas e porque no prolongado processo de transmissão do capital cultural vão-se apagando os sinais de sua aquisição. Quando a aprendizagem foi realizada a longo prazo, tem efeitos profundos e duráveis que vão fazendo corpo, ganham tal soltura e naturalidade que ocultam sua gênese. Desta maneira, "a ideologia do gosto natural naturaliza as diferenças reais, convertendo em diferenças de natureza umas diferenças nos modos de aquisição da cultura"[25]. Quanto mais a escola abandona a tarefa de transmissão cultural – como acontece não só com a educação artística como com a voltada para a relação com novas tecnologias – mais a inação escolar tende a consagrar e a legitimar as desigualdades prévias.

A possibilidade ou impossibilidade de que certos sujeitos se aproximem de determinadas ofertas culturais e se convertam em públicos vê-se favorecida ou limitada também pelas próprias comunidades às quais pertencem. As atividades de consumo cultural não se dão de maneira isolada: encontram ou deixam de encontrar seu lugar dentro de uma constelação de outras práticas e atividades que lhes dão sentido[26]. Se reconhecemos que o consumo não é um ato "privado, atomizado e passivo", mas "eminentemente social, correlativo e ativo", não um "artefato dos caprichos ou necessidades individuais", mas "um impulso socialmente regulado e gerado"[27], entenderemos o desinteresse de certos setores por determinadas ofertas

La no asistencia puede ser producto no sólo de la lejanía geográfica, la falta de capital cultural o económico. Podemos identificar también barreras simbólicas que impiden el acceso. La magnificencia de las construcciones en las que se muestran las ofertas culturales, su vinculación con la alta cultura y los sectores más pudientes pueden ser un factor de expulsión. El miedo resulta también en múltiples ocasiones una barrera infranqueable: al qué dirán, a entregarse a actividades cuya utilidad no está bien definida; a evidenciar nuestra ignorancia frente a los menores, a lo desconocido – por la desigual calidad de lo que se ofrece- o a no entender lo que se presentará. Obstáculos y tabúes, nos dice Michele Petit, se refuerzan unos a otros: ausencia de los libros en el hogar, la imposición de lo "útil" sobre lo placentero, la desconfianza respecto a lo que se piensa que "no es para uno"; resistencia al cambio: las prácticas culturales pueden ser "el preludio para una ciudadanía activa y los seres humanos tienen una relación muy ambivalente con el movimiento, la novedad, la libertad, el pensamiento, los cuales pueden ser por un lado el objeto de un fuerte deseo, pero también de ciertos miedos a la medida de ese deseo"[24].

Si las ventajas o desventajas sociales pesan tan fuertemente en toda la vida cultural es porque son acumulativas y porque en el prolongado proceso de transmisión del capital cultural se van borrando las huellas de su adquisición. Cuando el aprendizaje se ha realizado en el largo plazo, tiene efectos profundos y durables que se van haciendo cuerpo, brindan tal soltura y naturalidad que ocultan su génesis. De este modo, "la ideología del gusto natural naturaliza las diferencias reales, convirtiendo en diferencias de naturaleza unas diferencias en los modos de adquisición de la cultura"[25]. Cuanto más abandona la escuela la tarea de transmisión cultural – como ocurre no sólo con la educación artística sino también con la referida a la relación con las nuevas tecnologías-más tiende la inacción escolar a consagrar y legitimar las desigualdades previas.

La posibilidad o imposibilidad de que ciertos sujetos se acerquen a determinadas ofertas culturales y se conviertan en públicos se ve favorecida o limitada también por las propias comunidades a las cuales pertenecen. Las actividades de consumo cultural no se dan de manera aislada: encuentran o dejan de encontrar su lugar dentro de una constelación de otras prácticas y actividades que les dan sentido[26]. Si reconocemos que el consumo no es algo "privado, atomizado y pasivo", sino "eminentemente social, correlativo y activo", no un "artefacto de los caprichos o necesidades individuales" sino "un impulso socialmente regulado y generado"[27], entenderemos el desinterés de ciertos sectores por determinadas ofertas culturales; éste no

culturais; este não se deve só ao fraco capital cultural com que contam para apreciá-las, mas também à fidelidade aos grupos nos quais estão inseridos. São seus contextos familiares, de bairro e de trabalho que controlam a homogeneidade e os desvios[28]. Determinadas práticas culturais podem se mostrar impossíveis, ou arriscadas, particularmente quando pressupõem entrar em conflito com os costumes e valores do grupo ou lugar em que se vive. Os padrões ou regularidades que guiam a relação dos públicos com determinadas ofertas culturais são produto da sua prévia aquisição de competências culturais específicas como consequência da sua posição social particular e seu pertencimento a diversas comunidades. É por isso que as consideramos também como mediadoras e fontes de produção de sentido. Stanley Fish chamou-as *comunidades de interpretação*, ainda que, na realidade, tenha utilizado o conceito no singular, preocupado por explicar a uniformidade de leitura em uma *comunidade interpretativa*[29]. *As comunidades de interpretação* compartilham interesses, práticas culturais, representações, estratégias de leitura e códigos interpretativos, etc.

O peso dos diversos agentes na formação de públicos tem variado historicamente. No caso mexicano, por exemplo, é possível pensar que quando as políticas culturais estatais realizaram as suas maiores inversões durante a primeira metade do século XX, construindo museus,

Coletivo Gráfica Utópica + O Circo dos Sonhos
O Circo dos Sonhos, 2008
Vídeo Arte
Paço Imperial
Rumos Artes Visuais- Trilha do Desejo
Itaú Cultural, 2009 Rio de Janeiro.
Fotografia: Lilian Soares

se debe sólo al débil capital cultural con que cuentan para apreciarlas sino también a la fidelidad a los grupos en los que se insertan. Son sus contextos familiares, de barrio y de trabajo los que controlan la homogeneidad y las desviaciones[28]. Determinadas prácticas culturales pueden resultar imposibles, o arriesgadas, particularmente cuando presuponen entrar en conflicto con las costumbres, con los valores del grupo o del lugar en el que se vive. Los patrones o regularidades que guían la relación de los públicos con determinadas ofertas culturales son producto de su previa adquisición de competencias culturales específicas como consecuencia de su ubicación social particular y su pertenencia a diversas comunidades. Es por ello que las consideramos también como mediadoras y fuentes de producción de sentido. Stanley Fish las llamó *comunidades de interpretación*, aunque él en realidad utilizó el concepto en singular, preocupado por explicar la uniformidad de lectura en una *comunidad interpretativa*[29]. Las *comunidades de interpretación* comparten intereses, prácticas culturales, representaciones, estrategias de lectura y códigos interpretativos, etc.

El peso de los diversos agentes en la formación de públicos ha variado históricamente. En el caso mexicano, por ejemplo, es posible pensar que cuando las políticas culturales estatales realizaron sus mayores inversiones durante la primera mitad del siglo veinte, construyendo

Exposição Permanente
CCBB, Rio de Janeiro.
Fotografia: Lilian Soares

teatros, cinemas, alentando as artes para o fortalecimento da identidade nacional, muitos públicos foram então formados. Na atualidade, diante do declínio da ação estatal e da escassa formação artística na escola, crianças, jovens e adultos de todo o mundo se formam como públicos fundamentalmente pela Internet, televisão e rádio, e com a aquisição de produtos *pirata*, como podemos confirmar em pesquisas. Prepara-se assim o terreno para o fortalecimento das ofertas privadas, incluindo a frequência a shopping centers e o vínculo com as múltiplas telas geradas pelas novas tecnologias[30]. É inegável que também se abrem novas possibilidades: os meios de comunicação podem jogar um influente papel na difusão massificada de ofertas culturais, como a exposição temporária do Museo Nómada, no Zócalo da Cidade do México, que atraiu em 2008 mais de 8 milhões de visitantes durante os três meses e meio que permaneceu aberta. Porém, é pouco realmente o que podem fazer para transformar os costumes constituídos ao longo de uma vida. Como apontaram Bourdieu e Darbel "não há atalho no caminho que conduz às obras culturais e os encontros artificialmente preparados e diretamente provocados carecem de porvir"[31]. Isto parece mais claro se ao analisar as práticas de consumo cultural diferenciamos os acessos e os usos possíveis das ofertas culturais.

Certamente, levar em consideração as condições sociais de acesso e favorecer uma distribuição mais estendida dos bens culturais – assim como garantir que não existam obstáculos econômicos que impeçam seu desfrute - é um dos primeiros passos para se democratizar seu consumo. Mas isto só atinge a primeira parte do problema, a do contato com as ofertas culturais, que não é suficiente por si só para gerar um aproveitamento pleno de suas potencialidades nem para criar uma inclinação duradoura para a prática cultural respectiva. O consumo cultural supõe, em graus distintos, múltiplas tarefas, algumas delas só distinguíveis analiticamente: busca (que permite identificá-los e aceder aos bens culturais), decifração (decodificação, compreensão, reinterpretação) e apropriação (referida aos modos de utilização), as quais requerem para sua execução um conjunto de disposições e habilidades adquiridas com o tempo.

Os possíveis usos de uma oferta não dependem apenas da aquisição destas competências, mas também dos contextos em que são realizadas. Um caso ilustrativo é o das novas tecnologias. Dotar de computadores as escolas rurais, por exemplo, não resolve o problema da brecha digital. Poucas possibilidades de êxito são vislumbradas para as políticas de desenvolvimento tecnológico e de alfabetização digital no campo que não considerem a *brecha cultural*, conceito proposto por A. Redondo, que permite analisar as circunstâncias locais dos

museos, teatros, cines, alentando las artes para el fortalecimiento de la identidad nacional, muchos públicos se formaran entonces. En la actualidad, ante la declinante acción estatal y la escasa formación artística en la escuela, niños, jóvenes y adultos de todo el mundo se forman como públicos fundamentalmente por el Internet, la televisión y la radio, así como en la adquisición de productos *pirata*, como podemos corroborar en las encuestas. Se abona así el terreno para el fortalecimiento de las ofertas privadas, incluyendo la frecuentación de centros comerciales y el vínculo con las múltiples pantallas que han generado las nuevas tecnologías[30]. Es innegable que también se abren también nuevas posibilidades: los medios pueden jugar un influyente papel para la difusión masiva de ofertas culturales, como la exposición temporal del Museo Nómada en el Zócalo de la Ciudad de México, que atrajo en el 2008 más de 8 millones de visitantes en los tres meses y medio que permaneció abierto el recinto. No obstante lo anterior, es poco realmente lo que pueden hacer para transformar los hábitos formados a lo largo de una vida. Como señalaron Bourdieu y Darbel "no hay atajo en el camino que conduce a las obras culturales y los encuentros artificialmente preparados y directamente provocados carecen de porvenir"[31]. Esto aparece más claro si al analizar las prácticas de consumo cultural diferenciamos el *acceso* y los *usos* posibles de las ofertas culturales.

Ciertamente, atender las condiciones sociales de acceso y favorecer una distribución más extendida de los bienes culturales – así como garantizar que no haya obstáculos económicos que impidan su disfrute- es uno de los primeros pasos que deben darse para democratizar su consumo. Pero esto sólo ataca la primera parte del problema, la del contacto con las ofertas culturales, que no es suficiente por sí solo para generar un aprovechamiento pleno de sus potencialidades ni para fundar una inclinación duradera hacia la práctica cultural respectiva. El consumo cultural supone, en grados distintos, múltiples tareas, algunas de ellas sólo distinguibles analíticamente: búsqueda (que permite identificarlos y acceder a ellos), desciframiento (decodificación, comprensión, reinterpretación) y apropiación (referida a los modos de utilización), las cuales requieren para su ejecución un conjunto de disposiciones y habilidades adquiridas con el tiempo.

Los usos posibles de una oferta dependen no sólo de la adquisición de estas competencias, sino también de los contextos en los que se realizan. Un caso ilustrativo es el de las nuevas tecnologías. Dotar de computadoras a las escuelas rurales, por ejemplo, no resuelve la brecha digital. Pocas posibilidades de éxito se vislumbran para las políticas del desarrollo tecnológico y de alfabetización digital en el campo que desatiendan la *brecha cultural*, concepto planteado por A.

setores rurais, as resistências das gerações mais velhas à introdução de novas tecnologias, as hierarquias sociais que se transformam com a sua chegada, a tradução necessária das suas vantagens em termos da própria comunidade, de suas expectativas de mobilidade social, etc[32].

Pactos de consumo

Têm-se realizado diversos deslocamentos conceituais na investigação sobre o relacionamento dos públicos com as ofertas culturais que permitem avançar substancialmente na análise de tal encontro. Em primeiro lugar, da compreensão de tal relação como mera imposição ou aquisição, ao reconhecimento de sujeitos que desenvolvem práticas de negociação, apropriação e produção de sentido. O segundo deslocamento é da concepção das audiências constituídas de maneira homogênea aos públicos plurais, e, em terceiro lugar, do modelo codificação/decodificação comunicativo às práticas culturais multidimensionais.

Os públicos desempenham papéis mutáveis e sua relação com os produtores - que jogam papéis que também se transformam – vai-se tramando por meio de *pactos de consumo* que são produto de negociações dentro e fora do campo cultural. Pactos de consumo são estabelecidos - também chamados *pactos de leitura*, de *inteligibilidade*, de *entretenimento* - em torno da compreensão e apropriação dos textos (literários, cinematográficos, televisivos, musicais, dramáticos) e também em torno dos tipos de relação com eles.

O conceito de *pacto* ou *contrato de leitura*[33] foi desenvolvido a partir da teoria da enunciação de Benveniste[34], que postula que o que é oferecido a todo leitor empírico não é simplesmente um texto que fala de determinado tema, mas uma "maneira de dizer"[35] particular e complexa que gera uma relação peculiar com o leitor que interage com essa forma textual: essa relação é o *pacto* ou *contrato de leitura*. Neste *contrato*, o enunciador escolhe uma determinada forma de organizar o conteúdo, mediante a seleção de certas estratégias enunciativas, discursivas e de um suporte ou formato particular, o qual exige, por parte do enunciatário, o exercício das suas próprias "estratégias de cooperação interpretativa"[36]. Os textos não existem fora de uma materialidade que lhes dá existência e que se refere tanto ao substrato sobre o qual se fixam (livro, jornal, filme, programa de rádio ou televisão, etc.) como às modalidades de sua transmissão. Todos estes elementos materiais, corporais ou físicos fazem parte do processo de produção de sentido[37] e são tão relevantes como o próprio texto na formulação do *pacto*.

Redondo, que permite analizar las circunstancias locales de los sectores rurales, las resistencias generacionales a la introducción de nuevas tecnologías, las jerarquías sociales que se transforman con su llegada, la necesaria traducción de sus ventajas en términos de la propia comunidad, de sus expectativas de movilidad social, etc.[32]

Pactos de consumo

Se han realizado diversos desplazamientos conceptuales en la investigación sobre la relación de los públicos con las ofertas culturales que permiten avanzar sustancialmente en el análisis de dicho encuentro. En primer lugar, de la comprensión de dicha relación como mera imposición o adquisición, al reconocimiento de sujetos que desarrollan prácticas de negociación, apropiación y producción de sentido. El segundo desplazamiento es de la concepción de las audiencias constituidas de manera homogénea a los públicos plurales y en tercer lugar, del modelo codificación/decodificación comunicativo a las prácticas culturales multidimensionales.

Los públicos desempeñan roles cambiantes y su relación con los productores –que juegan papeles que también se transforman- se va tramando por medio de *pactos de consumo* que son producto de negociaciones dentro y fuera del campo cultural. Se entablan *pactos de consumo* –también llamados *de lectura*, *de inteligibilidad*, *de entretenimiento*- en torno a la comprensión y apropiación de los textos (literarios, cinematográficos, televisivos, musicales, dramáticos) e igualmente en torno a las modalidades de relación con ellos.

El concepto de *pacto* o *contrato de lectura*[33] ha sido desarrollado a partir de la teoría de la enunciación de Benveniste[34] que postula que lo que a todo lector empírico se le ofrece no es simplemente un texto que habla de determinado tema sino una particular y compleja "manera de decir"[35] que genera una peculiar relación con el lector que interactúa con esa forma textual: esa relación es el *pacto* o *contrato de lectura*. En este *contrato,* el enunciador elige una determinada forma de organizar el contenido, mediante la selección de ciertas estrategias enunciativas, discursivas y de un particular soporte o formato, lo cual exige por parte del enunciatario, el despliegue de sus propias "estrategias de cooperación interpretativa"[36]. Los textos no existen fuera de una materialidad que les da existencia y que se refiere tanto al sustrato sobre el que se fijan (libro, periódico, película, programa de radio o televisión, etc.) como a las modalidades de su transmisión. Todos estos elementos materiales, corporales o

Não se formulam os mesmo *pactos de consumo* em uma sala cinematográfica de arte e em um multiplex em um shopping center ou em frente à televisão, ainda que em todos os casos os públicos relacionem-se com textos fílmicos. Em segundo lugar, é igualmente relevante reconhecer que o autor não atua somente ao inscrever suas palavras no texto; o processo de produção de sentido é um processo complexo no qual participa uma ampla diversidade de atores: no caso dos livros, por exemplo, além dos autores e leitores também co-produzem sentido o editor, os tipógrafos, os livreiros, os críticos, os publicitários, a escola, os literatos, etc. Outras fontes de emissão de pactos de consumo, exteriores ao campo cultural, provêm dos contextos históricos e sociais que demarcam as práticas de relação com as ofertas culturais. Por último, cabe apontar que o enunciatário não tem uma completa autonomia na sua proposta de *pacto*, a qual se vê influída e até condicionada pelas propostas de outros emissores mais poderosos. É o caso da televisão, por exemplo, cujos pactos impõem-se no campo cultural, influem sobre a relação dos públicos com outras ofertas, como livros, o rádio ou jornal e obrigam estes meios de comunicação a reformular suas propostas comunicativas.

Abordar a relação entre os textos e seus leitores em termos de negociação nos ajuda a suprimir o foco na leitura do texto, pois esta é pensada em uma relação dialógica. Por um lado, os textos não são sistemas fechados. Como nos diz Roland Barthes, não se deve tomar o autor como o dono eterno de sua obra e nós, os leitores, apenas como usufrutuários. Os textos são estruturas abertas, contêm brancos e vazios na sua codificação que permitem uma multiplicidade de leituras e alentam a atividade participativa do leitor. Por outro lado, sabemos que todo texto exige a cooperação interpretativa do público, já que: "…é realmente uma máquina preguiçosa que descarrega grande parte do seu trabalho no leitor"[38]. É nesta linha de reconhecimento das práticas de consumo cultural como produtoras de sentidos que se tem questionado os conceitos de *consumo* e *recepção* - assim como a denominação do sujeito que se relaciona com as ofertas culturais como *consumidor*, *receptor*, *espectador*, *audiência* – e se tem proposto como alternativas termos que procuram reconhecer a dimensão ativa da prática de diversos sujeitos sociais, tais como *apropriação*, *negociação*, *interação*, *pacto*, que fazem desmontar o modelo mecânico para o qual o que está em jogo na comunicação são apenas emissores, receptores, canais, textos, códigos, sinais e aparatos.

físicos pertenecen al proceso de producción de sentido[37] y son tan relevantes como el mismo texto en la formulación del *pacto*. No se formulan los mismos *pactos de consumo* en una sala cinematográfica de arte que en un multiplex en un centro comercial o frente al televisor, si bien en todos los casos los públicos se relacionan con textos fílmicos. En segundo lugar, es igualmente relevante reconocer que el autor no actúa sólo al inscribir sus palabras en el texto; el proceso de producción de sentido es un proceso complejo en el que participan una amplia diversidad de actores: en el caso de los libros, por ejemplo, co-producen sentido además de los autores y el lector, el editor, los tipógrafos, los libreros, los críticos, los publicistas, la escuela, los literatos, etc. Otras fuentes de emisión de pactos de consumo, exteriores al campo cultural, provienen de los contextos históricos y sociales que enmarcan las prácticas de relación con las ofertas culturales. Por último, cabe señalar que el enunciatario no tiene una completa autonomía en su propuesta de *pacto*, la cual se ve influida o incluso condicionada por las propuestas de otros emisores más poderosos. Es el caso de la televisión, por ejemplo, cuyos pactos se imponen en el campo cultural, influyen sobre la relación de los públicos con otras ofertas, como los libros, la radio o el periódico y obligan a estos medios a reformular sus propuestas comunicativas.

Abordar la relación entre los textos y sus lectores en términos de negociación nos ayuda a pensar la lectura de manera dialógica. Por una parte, los textos no son sistemas cerrados. No hay que tomar al autor, nos dice Roland Barthes, como el dueño eterno de su obra y nosotros los lectores sólo como usufructuarios. Los textos son estructuras abiertas, contienen blancos o vacíos en su codificación que permiten una multiplicidad de lecturas, alientan la actividad participativa del lector. Por otra parte, sabemos que todo texto exige la cooperación interpretativa del público ya que: "... es realmente una máquina perezosa que descarga gran parte de su trabajo en el lector"[38]. Es en esta línea de reconocimiento de las prácticas de consumo cultural como productoras de sentidos que se han cuestionado los conceptos de *consumo* y *recepción* –así como la denominación del sujeto que se relaciona con las ofertas culturales como *consumidor, receptor, espectador, audiencia*- y se han propuesto como alternativas términos que buscan reconocer la dimensión activa de la práctica de diversos sujetos sociales, tales como *apropiación, negociación, interacción, pacto*, que hacen estallar el modelo mecánico para el cual lo que está en juego en la comunicación son sólo emisores, receptores, canales, textos, códigos, señales y aparatos.

Multidimensionalidade das práticas de consumo cultural

O estudo da complexa trama de atividades que engloba o consumo cultural levou os investigadores à crítica da visão reducionista de tal prática e a transcender a análise da dimensão comunicativa e/ou estética, para entender não só a recepção de uma oferta cultural particular, mas também o conjunto de processos que atravessam e condicionam a relação com ela e sua rearticulação com processos maiores de produção de sentido. Também permitiu reconhecer que o consumo é uma prática produtiva não apenas por sua atividade de descodificação das mensagens, mas também pelos outros processos significantes que envolve distinção, geração, recriação de identidades, etc. Ao nos relacionarmos com as ofertas culturais, procuramos entretenimento, informação, conexão, comunicação, uma experiência estética, etc., mas ao mesmo tempo satisfazemos outras necessidades - de identificação grupal, regional, nacional ou multinacional, de sociabilidade, de procura de um espaço próprio, de independência, de distinção, apropriação do espaço público, participação política, de inclusão social, etc – as quais, ainda que não sejam sempre conscientes, podem chegar a ser de maior relevância que a relação com a oferta cultural específica. Em seu trabalho introdutório a esta área de estudo, Néstor García Canclini mostrou que o consumo pode ser visto "como um cenário de disputas por aquilo que a sociedade produz e pelas maneiras de usá-lo"; como uma área fundamental para se construir e comunicar as diferenças sociais, mas chave também como sistema ritual de integração, de sociabilidade e comunicação, e também para ordenar politicamente cada sociedade. Identificar todas estas dimensões permite tirar o consumo cultural do lugar comum que o reduz ao espaço de lazer ou ao uso do tempo livre, e que o concebe como lugar do suntuoso e do supérfluo, mostrando que quando se consome também se pensa, se escolhe e se reelabora o sentido social[39].

De fato, e como coincidem em apontar Janice Radway e David Morley, as práticas de consumo cultural podem construir significados independentemente da oferta cultural específica com a qual se relacionam. No contexto da vida familiar, por exemplo, a relação com as tecnologias de informação e comunicação (como o telefone, o computador, o vídeo ou a televisão) torna-se crucial no manejo do tempo e da divisão do trabalho e na criação e manutenção das relações sociais e identidades individuais. Permite também organizar os espaços sociais, vinculando e separando os indivíduos dentro da família e entre a família e o mundo exterior[40].

Multidimensionalidad de las prácticas de consumo cultural

El examen de la compleja trama de actividades que engloba el consumo cultural ha llevado a los investigadores a la crítica de la visión reduccionista de dicha práctica y a trascender el análisis de la dimensión comunicativa y/o estética, para entender no sólo la recepción de un oferta cultural particular sino el conjunto de procesos que atraviesan y condicionan la relación con ella y su rearticulación con procesos mayores de producción de sentido. También ha permitido reconocer que el consumo es una práctica productiva no sólo por la actividad de decodificación de los mensajes, sino también por los otros procesos significantes que éste involucra –distinción, generación y recreación de identidades, etc. Al relacionarnos con las ofertas culturales buscamos entretenimiento, información, conexión, comunicación, una experiencia estética, etc., pero al mismo tiempo satisfacemos otras necesidades –de identificación grupal, regional, nacional o multinacional; de sociabilidad, de búsqueda de un espacio propio, de independencia, de distinción, apropiación del espacio público, participación política, de inclusión social, etc.- las cuales, no obstante que no siempre son conscientes, pueden llegar a ser de mayor relevancia que la relación con la oferta cultural específica. En su trabajo introductorio a esta área de estudio, Néstor García Canclini mostró que el consumo puede ser visto "como un escenario de disputas por aquello que la sociedad produce y por las maneras de usarlo"; como un área fundamental para construir y comunicar las diferencias sociales, pero clave también como sistema ritual de integración, de sociabilidad y comunicación, y también para ordenar políticamente cada sociedad. Identificar todas estas dimensiones, permite sacar al consumo cultural del lugar común que lo confina al espacio del ocio o el uso del tiempo libre, y que lo concibe como lugar de lo suntuario y lo superfluo, mostrando que al consumir también se piensa, se elige y reelabora el sentido social[39].

De hecho, y como coinciden en señalar Janice Radway y David Morley, las prácticas de consumo cultural pueden construir significados independientemente de la oferta cultural específica con la que se relacionen. En el contexto de la vida familiar, por ejemplo, la relación con las tecnologías de la información y la comunicación (como el teléfono, la computadora, el video o la televisión) resulta crucial en el manejo del tiempo, de la división del trabajo y en la creación y el mantenimiento de las relaciones sociales y las identidades individuales; permite también organizar los espacios sociales, vinculando y separando a los individuos dentro de la

De sua parte, a investigação de Janice Radway sobre os livros de romance mostrou que as mulheres leitoras identificavam muito mais o prazer do ato de ler esta literatura em si mesmo, que no seu gosto por alguma trama romântica ou novela em particular. Ao analisar a leitura como forma de comportamento que permite que intervenham de maneira complexa na sua vida, percebeu que lhes proporciona ocasiões de escape dos deveres domésticos e da rotina cotidiana, e a oportunidade de relaxar e sonhar, cria uma sensação de esperança, provê apoio emocional, ajuda a enfrentar a solidão, etc[41].

A multidimensionalidade das práticas de consumo cultural se manifesta também no fato de não haver significados equivalentes para todos os que as realizam; os diversos usos e funções dependem de conjunturas particulares e se manifestam em relação a audiências específicas. A esse respeito, David Morley, no seu trabalho The Nation-Wide Audience, chamou atenção para as limitações da investigação quantitativa que trata os telespectadores como cifras, unidades de igual valor em um cálculo sobre o tamanho da audiência, sendo que não podemos "tratar significativamente as decisões sobre programas como escolhas descontextualizadas e equivalentes", desconhecendo a diferente significação que conferem a uma "mesma" escolha fatores contextuais tais como variações no acesso aos recursos (tanto materiais como simbólicos) que habilitam outras opções para o tempo livre (diferenças de espaço disponíveis na casa, de renda, de acesso ao transporte, etc). Ligar uma televisão não é sempre um indicador do desejo de ver um programa específico que aparece na tela: pode ser um ato reflexo que significa "voltei para casa", um pretexto para escapar às demandas de interação doméstica (sem que se preste atenção ao que acontece na tela) ou uma prática realizada de maneira obrigatória em função das dinâmicas familiares. Igualmente, ir ao cinema pode significar a oportunidade da sociabilidade fora da tutela parental para os jovens, e para outros uma ocasião de enriquecimento cultural.

Modos de estar juntos

Quando estabeleço que as práticas de consumo cultural são *formas de estar juntos* refiro-me à situação literal da co-presença (como a comunidade temporal que se gera numa sala de cinema ou centro de espetáculos) e também à produzida quando surgiu o papel de público na sua forma moderna: a comunidade formada pelos setores anônimos dispersos, unidos

familia y también entre la familia y el mundo exterior[40]. Por su parte, la investigación de Janice Radway sobre los libros de romance mostró que las mujeres lectoras identificaban mucho más el placer del acto de leer esta literatura en sí mismo, que el gusto por alguna trama romántica o novela en particular. Al analizar a la lectura como forma de comportamiento que les permite intervenir de manera compleja en su vida, encontró que ésta les provee de ocasiones de escape de los deberes domésticos y la rutina cotidiana, da oportunidad de relajarse y soñar, crea una sensación de esperanza, provee apoyo emocional, ayuda a enfrentar la soledad, etc.[41].

La multidimensionalidad de las prácticas de consumo cultural se manifiesta también en el hecho de que no tienen significados equivalentes para todos los que las realizan; los diversos usos y funciones dependen de coyunturas particulares y se manifiestan en relación con audiencias específicas. Al respecto, David Morley, en su obra The Nation-Wide Audience, ha llamado la atención sobre las limitaciones de la investigación cuantitativa que trata a los televidentes como cifras, como unidades de igual valor en un cálculo del tamaño de la audiencia, siendo que no podemos "tratar significativamente las decisiones sobre programas como elecciones acontextuales y equivalentes", desconociendo la diferente significación que confieren a una "misma" elección factores contextuales tales como las variaciones en el acceso a los recursos (tanto materiales como simbólicos) que habilitan otras opciones para el tiempo libre (diferencias de espacio disponible en un hogar, de ingresos, de acceso al transporte, etc.). Encender un televisor no es siempre un indicador del deseo de ver un programa específico que aparece en la pantalla: puede ser un acto reflejo que significa "regresé a casa", un pretexto para escapar a las demandas de interacción doméstica (sin que se preste atención a lo que sucede en la pantalla) o una práctica realizada de manera obligada por las dinámicas familiares[42]. Igualmente, ir al cine puede significar la oportunidad de la sociabilidad fuera de la tutela parental para los jóvenes y para otros una ocasión de enriquecimiento cultural.

Modos de estar juntos

Cuando planteo que las prácticas de consumo cultural son *formas de estar juntos* me refiero a la situación literal de la copresencia (como la comunidad temporal que se genera en una sala de cine o centro de espectáculos) y también a la producida cuando surgió el rol de público en su forma moderna: la comunidad formada por los lectores anónimos dispersos, unidos sólo a

apenas por meio de sua relação com uma obra ou gênero literário particular. Esta comunidade sem co-presença pode chegar a ser de grande relevância na vida atual. Janice Radway propõe que, enquanto nas sociedades pré-industriais as mulheres formavam as suas próprias redes sociais para se dar apoio mútuo (igreja, grupos informais de vizinhas), com a crescente suburbanização e secularização, as mulheres têm-se isolado mais nos seus entornos domésticos. Através da leitura de novelas românticas proporcionam a si mesmas outro tipo de comunidade feminina que lhes fornece apoio afetivo. A comunidade leitora de novelas românticas "não é um grupo concreto que funcione a nível local senão numa rede enorme, imprecisa, composta por um lado de leitoras e por outro de autores"[42].

Outra das vantagens que encontramos ao analisar a prática de consumo cultural em si mesma é a de nos permitir questionar a ideia de que as ofertas culturais são canais neutros que só servem para transmitir informação e conteúdo simbólico aos públicos, sem alterar as suas relações com os outros canais. A Harold Innis e Marshall McLuhan deve-se o crédito de terem vislumbrado que para além do *conteúdo* específico das mensagens que transmitem (ainda que, às vezes, também em relação a este conteúdo), cada meio de comunicação pauta formas de interação com ele e em torno dele, modificando os modos de experiência nas sociedades modernas. Podemos estender sua proposta ao conjunto de ofertas culturais, as quais organizam suas atividades social, espacial e temporariamente, misturando-se de maneira complexa com outros aspectos rotineiros da vida diária e, ao fazê-lo, "possibilitam novas formas de interação social, modificam ou abandonam as velhas formas de interação, criam novos focos e novas sedes para a ação e a interação, e, em consequência, servem para reestruturar as relações sociais existentes e as instituições e organizações das quais formam parte"[43]. Ao entrar em relação com outras instituições e equipamentos coletivos, geram transformações nos modos de habitar e interagir nos âmbitos urbanos e rurais, maneiras diferentes de conceber as relações sociais e a vida cotidiana.

È claro então que o impacto interativo das ofertas culturais não se restringe ao campo cultural. Ao falar da construção do papel de *público*, insisti que ele opera como um referente identitário a partir do qual os públicos se desdobram na relação com as ofertas culturais, mas também noutras esferas da vida social. A partir deste referente gerado pelo papel de público - em convergência ou conflito com outras identidades - "os indivíduos atuam, não só consomem os meios de comunicação"[44]. É por isso que María Cristina Mata concebe o público como "um

través de su relación con una obra o género literario particular. Esta comunidad sin copresencia puede llegar a ser de gran relevancia en la vida actual. Janice Radway encontró que mientras en las sociedades preindustriales, las mujeres formaban sus propias redes sociales para darse apoyo mutuo (iglesia, grupos informales de vecinas), con la creciente suburbanización y secularización, las mujeres se han aislado más en sus entornos domésticos. A través de la lectura de novelas de romance se proveen a sí mismas con otro tipo de comunidad femenina que les brinda apoyo afectivo. La comunidad lectora de novelas románticas "no es un grupo concreto que funcione a nivel local sino más bien una red enorme, imprecisa, compuesta por un lado de lectoras y de autores en el otro"[43].

Otra de las ventajas que encontramos al analizar la práctica de consumo cultural en sí misma es que nos permite cuestionar la idea de que las ofertas culturales son canales neutrales que sirven sólo para transmitir información y contenido simbólico a los públicos, sin alterar sus relaciones con los otros. A Harold Innis y Marshall McLuhan corresponde el crédito de haber vislumbrado como, más allá del *contenido* específico de los mensajes que transmiten (si bien en ocasiones también en relación con este contenido), cada medio de comunicación pauta formas de interacción con él y en torno a él, modificando los modos de experiencia en las sociedades modernas. Podemos hacer extensiva su propuesta al conjunto de las ofertas culturales, las cuales organizan sus actividades social, espacial y temporalmente, intersectándose de maneras complejas con otros aspectos rutinarios de la vida diaria y al hacerlo "*posibilitan* nuevas formas de interacción social, modifican o socavan las viejas formas de interacción, crean nuevos focos y nuevas sedes para la acción y la interacción, y en consecuencia sirven para reestructurar las relaciones sociales existentes y las instituciones y organizaciones de las cuales forman parte"[44]. Al entrar en relación con otras instituciones y equipamientos colectivos, generan transformaciones en los modos de habitar e interactuar en los ámbitos urbanos y rurales, maneras diferentes de concebir las relaciones sociales y la vida cotidiana.

Es claro entonces que el impacto interaccional de las ofertas culturales no se restringe al campo cultural. Al hablar sobre la construcción del rol de *público*, hice hincapié en que éste opera como un referente identitario desde el cual los públicos se desenvuelven en relación con las ofertas culturales pero también en otras esferas de la vida social. Desde este referente generado por el rol de público -en convergencia o conflicto con otras identidades- "los individuos actúan, no sólo consumen medios"[45]. Es por ello que María Cristina Mata concibe al público como "un

tipo de agrupamento social, uma forma de agregação e representação que compreende os modos de vinculação dos indivíduos em e com grupos sociais". Daí a necessidade de analisar suas atitudes a respeito das ofertas culturais, e também de "relacioná-las - ou seja, estabelecer nexos, conseqüências - com as de outras modalidades de ser em sociedade e com outros atores sociais"[45].

Têm-se subestimado a complexidade das formas com que as práticas de consumo cultural se entrecruzam com outros aspectos da vida diária. Falo de entrecruzamento para escapar do determinismo tecnológico, que acentua os efeitos induzidos pelas tecnologias da informação e da comunicação e descuida das condições sociais e culturais que facilitam ou dificultam esse entrecruzamento. Além de estar organizada espacial e temporalmente, a interação favorecida pelas ofertas culturais está inserida em um contexto social mais amplo no qual intervêm relações de poder e desigualdade. É por isso que o conhecimento das práticas de consumo cultural é também da sociedade na qual se realizam. Um estudo destas práticas que não seja um estudo da sociedade na qual se desenvolvem estará fora de contexto.

Tradução: Carlos del Río González e Helena Almeida
Revisão técnica: Lígia Dabul

Notas

1 Sunkel, 1999.

2 Coelho, 2000:419-420.

3 Mata, 2005.

4 Wolton, 1997:10-12.

5 Mata, 2001:187.

6 "The public is a body of strangers united through the circulation of their discourse, without which public address would have none of its special importance to modernity (...) In earlier social orders a stranger is mysterious, a disturbing presence requiring resolution… In modern forms strangerhood is the necessary medium of commonality. The modern social imaginary does not make sense without strangers". Warner, 2002:418.

7 Habermas, 2002:77.

8 Habermas, 2002:282.

9 Http://www.elizabethan-era.org.uk.

10 Habermas, 2002:75.

tipo de agrupamiento social, una forma de agregación y representación que comprende los modos de vinculación de los individuos con los productos culturales, y también los modos de vinculación de los individuos en y con los grupos sociales". De ahí la necesidad de analizar sus actitudes respecto de las ofertas culturales, pero también de "relacionarlas –es decir, establecer nexos, consecuencias- con las de las otras modalidades del ser en sociedad y con otros actores sociales"[46].

Se ha subestimado la complejidad de las formas en las que las prácticas de consumo cultural se entrecruzan con otros aspectos de la vida diaria. Hablo de entrecruzamiento para escapar al determinismo tecnológico, que pone el acento en los efectos inducidos por las tecnologías de la información y la comunicación y descuida las condiciones sociales y culturales que facilitan o dificultan dicho entrecruzamiento. Además de estar organizada espacial y temporalmente, la interacción favorecida por las ofertas culturales se inserta en un contexto social más amplio en el que intervienen relaciones de poder y desigualdad. Es por ello que el conocimiento acerca de las prácticas de consumo cultural lo es también de la sociedad en la que se realizan. El estudio de estas prácticas que no sea un estudio de la sociedad en la que se desarrollan está fuera de contexto.

Notas

1 Sunkel, 1999.

2 Coelho, 2000:419-420.

3 Mata, 2005.

4 Wolton, 1997:10-12.

5 Mata, 2001:187.

6 "The public is a body of strangers united through the circulation of their discourse, without which public address would have none of its special importance to modernity… In earlier social orders a stranger is mysterious, a disturbing presence requiring resolution… In modern forms strangerhood is the necessary medium of commonality. The modern social imaginary does not make sense without strangers". Warner, 2002:418.

7 Habermas, 2002:77.

8 Habermas, 2002:282.

9 Http://www.elizabethan-era.org.uk.

10 Habermas, 2002:75.

11 Orozco, 2008:1.

12 O *blog* é uma página eletrônica pessoal – um diário íntimo – que qualquer pessoa pode abrir e lançar no ciberespaço, gratuitamente ou a muito baixo custo.

13 García Canclini, 2007:32.

14 Ernesto Piedras, in García Canclini e Piedras, 2006:88.

15 Jiménez, in Berman y Jiménez, 2006:169.

16 Thorsby, 2001:156.

17 O *público implícito* é a antecipação do público nas ofertas culturais, aquele que elas constroem desde sua criação como um destinatário virtual.

18 Por isso é tão difícil abordar este tema nas pesquisas, já que, em maior ou menor medida, diversas práticas de consumo cultural são percebidas como sinais de distinção social, de maneira que sua freqüência tende a ser superestimada pelos entrevistados ou mesmo inventada. As mentiras sobre as práticas vão se transformando com o tempo e são muito ilustrativas dos imaginários aos quais se conectam e do peso variável das diversas práticas como classificadoras sociais - daí sua riqueza para a análise qualitativa. Não obstante o colocado acima, para nos dar uma idéia mais certeira a respeito de sua real dimensão, foram desenvolvidas técnicas de manipulação de perguntas na pesquisa e de articulação entre indagações quantitativas e qualitativas.

19 García Canclini, 1990:35.

20 Petit, 1999:144.

21 Escalante Gonzalbo, 2007:107-111.

22 Bourdieu, 2002:112.

23 González y Chávez, 1996:112;45-46.

24 Petit, 1999:107.

25 Bourdieu, 2002:65.

26 Petit, 1999:108.

27 Appadurai, 1991:48-49.

28 García Canclini, 1993:37-38.

29 Fish, 1980:16.

30 Jiménez, 2005.

31 Bourdieu e Darbel, 2003:161.

32 Winocur, 2006, entrevistada por Nuria Reguero. Http://www.portalcomunicacion.com/esp/aaB_ent_det.asp?entrevista=46&id_sub_des=40

33 Refiro-me à *leitura* como trabalho de interpretação de um sujeito ao relacionar-se com qualquer texto.

11 Orozco, 2008:1.

12 El *blog* es una página electrónica personal –un diario íntimo- que cualquier persona puede abrir y lanzar al ciberespacio, gratuitamente o a muy bajo costo.

13 García Canclini, 2007:32.

14 Ernesto Piedras en García Canclini y Piedras, 2006:88.

15 Jiménez, en Berman y Jiménez 2006:169.

16 Thorsby, 2001:156.

17 El *público implícito* es la anticipación del público en las ofertas culturales, el que ellas construyen desde su creación como un destinatario virtual.

18 Por ello es tan difícil abordar este tema en las encuestas ya que, en mayor o menor medida, diversas prácticas de consumo cultural son percibidas como signos de distinción social, de manera que su frecuencia tiende a ser sobrepresentada por los entrevistados o incluso inventada. Las *mentiras* sobre las prácticas se van transformando con el tiempo y son muy ilustrativas de los imaginarios a los que se conectan y del cambiante peso de las diversas prácticas como clasificadoras sociales, de ahí su riqueza para el análisis cualitativo. No obstante lo anterior, para darnos una idea más certera sobre su dimensión real, se han desarrollado técnicas de manejo de preguntas en la encuesta y de articulación entre indagaciones cuantitativas y cualitativas.

19 García Canclini, 1990:35.

20 Petit, 1999:144.

21 Escalante Gonzalbo, 2007:107-111.

22 Bourdieu, 2002:112.

23 González y Chávez, 1996:112;45-46

24 Petit, 1999:107.

25 Bourdieu, 2002:65.

26 Petit, 1999:108.

27 Appadurai, 1991:48-49.

28 García Canclini, 1993:37-38.

29 Fish, 1980:16.

30 Jiménez, 2005.

31 Bourdieu y Darbel, 2003:161.

32 Winocur, 2006, entrevistada por Nuria Reguero. Http://www.portalcomunicacion.com/esp/aaB_ent_det.asp?entrevista=46&id_sub_des=40

33 Me refiero a la *lectura* como la labor de interpretación de un sujeto al relacionarse con cualquier texto.

34 Beneviste, citado por Zalba, 2003:142-143.

35 Verón, 1999:96.

36 Zalba, 2003:142-143.

37 Chartier, citado por Aguirre et al., 1999:35.

38 Umberto Eco, citado por Zalba, 2003:141.

39 García Canclini, 1993:15-42

40 Morley, 1996:282-283.

41 Radway, 1991:7, 86, 92.

42 Morley, 1996:252-253.

43 "The romance community is not an actual group functioning at the local level. Rather, it is a huge, ill-defined network composed of readers on the one hand and authors on the other". Radway, 1991:96-97.

44 Thompson, 1992:249.

45 Mata, 2001:191.

Referências

AGUIRRE, Carlos et al. (1999). *Cultura escrita, literatura e historia. Conversaciones con Roger Chartier*. México : Fondo de Cultura Económica (Espacios para la lectura).

APPADURAI, Arjun, ed. (1991). *La vida social de las cosas*. Perspectiva cultural de las mercancías. México : Grijalbo/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

BERMAN, Sabina y Lucina Jiménez (2006). *Democracia cultural*. México : FCE.

BOURDIEU, Pierre (2002) . *La distinción*. Madrid : Taurus.

BOURDIEU, Pierre y Alain Darbel (2003). *El amor al arte. Los museos europeos y su público*. Barcelona, Paidós, Estética No. 33.

COELHO, José Teixeira (2000). *Diccionario crítico de política cultural: cultura e imaginario*. Guadalajara, CONACULTA, ITESO, Secretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco.

ESCALANTE GONZALBO, Fernando (2007). *A la sombra de los libros*. Lectura, mercado y vida pública. México: El Colegio de México.

FISH, Stanley (1980). *Is there a text in this class? The authority of Interpretive Communities*. London, Cambridge (Mass.).

GARCÍA CANCLINI, Néstor (1990). *"La sociología de la cultura de Pierre Bourdieu" en Pierre Bourdieu, Sociología y cultura*. México: Grijalbo.

GARCÍA CANCLINI, Néstor (1993). "El consumo cultural y su estudio en México: una propuesta teórica". In: García Canclini, Néstor (coord.), *El consumo cultural en México*. México : Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, pp. 15-42.

GARCÍA CANCLINI, Néstor (2007). Lectores, espectadores e internautas, Barcelona : Gedisa.

34 Benveniste, citado en Zalba, 2003:142-143.

35 Verón, 1999:96.

36 Zalba, 2003:142-143.

37 Chartier en Aguirre **et al.**, 1999:35.

38 Umberto Eco, citado en Zalba, 2003:141.

39 García Canclini, 1993:15-42.

40 Morley, 1996:282-283.

41 Radway, 1991:7, 86, 92.

42 Morley, 1996:252-253.

43 "The romance community is not an actual group functioning at the local level. Rather, it is a huge, ill-defined network composed of readers on the one hand and authors on the other". Radway, 1991:96-97.

44 Thompson, 1992:249.

45 Mata, 2001:188.

46 Mata, 2001:191.

Referencias

AGUIRRE, Carlos et al. (1999) *Cultura escrita, literatura e historia. Conversaciones con Roger Chartier*, México, Fondo de Cultura Económica (Espacios para la lectura).

APPADURAI, Arjun, ed. (1991) *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*, México, Grijalbo/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

BERMAN, Sabina y Lucina Jiménez (2006) *Democracia cultural*, México, FCE.

BOURDIEU, Pierre (2002) *La distinción*, Madrid, Taurus.

BOURDIEU, Pierre y Alain Darbel (2003) *El amor al arte. Los museos europeos y su público*, Barcelona, Paidós, Estética No. 33.

COELHO, José Teixeira (2000) *Diccionario crítico de política cultural: cultura e imaginario*, Guadalajara, CONACULTA, ITESO, Secretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco.

ESCALANTE GONZALBO, Fernando (2007) *A la sombra de los libros. Lectura, mercado y vida pública*, México, El Colegio de México.

FISH, Stanley (1980) *Is there a text in this class? The authority of Interpretive Communities*, London, Cambridge (Mass.).

GARCÍA CANCLINI, Néstor (1990) "La sociología de la cultura de Pierre Bourdieu" en Pierre Bourdieu, *Sociología y cultura*, México, Grijalbo.

GARCÍA CANCLINI, Néstor (1993) "El consumo cultural y su estudio en México: una propuesta teórica", en García Canclini, Néstor (coord.), *El consumo cultural en México*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, pp. 15-42.

GARCÍA CANCLINI, Néstor y Ernesto Piedras (2006) . *Las industrias culturales y el desarrollo en México*. México : FLACSO, Secretaría de Relaciones Exteriores, Siglo XXI Eds.

GONZÁLEZ, Jorge y Ma. Guadalupe Chávez (1996). *La cultura en México I. Cifras Clave*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Culturas Populares, Programa Cultura, Centro Universitario de Investigaciones Sociales, Universidad de Colima.

HABERMAS, J. (2002 [1962]). *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*. Barcelona : Gustavo Gili.

JIMÉNEZ, Lucina (2005). "*Públicos, consumos culturales y sociedad civil*", ponencia presentada en el Laboratorio: Los conflictos culturales en el futuro de las ciudades, organizado por el Programa de Estudios sobre Antropología Urbana, Departamento de Antropología, Universidad Autónoma Metropolitana – Iztapalapa

MATA, María Cristina (2001). "Interrogaciones sobre el público" en María Immacolata Vassallo y Raúl Fuentes Navarro (comps.), Comunicación. Campo y objeto de estudio. *Perspectivas reflexivas latinoamericanas*, México, ITESO, Universidad Autónoma de Aguascalientes, Universidad de Colima, Universidad de Guadalajara, pp. 183-199.

MATA, María Cristina (2005). "*El público de la radio: modos de oír, modos de ser"*, sin publicar.

MORLEY, David (1996). *Televisión, audiencias y estudios culturales*. Buenos Aires : Amorrortu Eds.

OROZCO, Guillermo (2008). "Entre pantallas. Nuevos escenarios y roles comunicativos de sus audiencias-usuarios", ponencia presentada en el *Seminario Cultura, Política y Globalización. Claves para el debate contemporáneo*, organizado por el Programa de Estudios sobre Cultura Urbana y el Departamento de Antropología de la UAM-Iztapalapa, en la Ciudad de México, 2/3 sept.

PETIT, Michele (1999). *Nuevos acercamientos a los jóvenes y la lectura*. México : Fondo de Cultura Económica (Espacios para la lectura).

RADWAY, Janice A. (1991) [1984]. *Reading the Romance. Women, Patriarchy and Popular Literature*. Chapel Hill and London : The University of North Carolina Press.

SUNKEL, Guillermo coord. (1999). *El consumo cultural en América Latina*. Bogotá : Convenio Andrés Bello.

THOMPSON, John B. (1992). *Ideología y cultura moderna. Teoría crítica social en la era de la comunicación de masas*. México: UAM-Xochimilco.

THORSBY, David (2001). *Economía y Cultura*. Madrid : Cambridge Press.

VERÓN, Eliseo (1999). Barcelona : Gedisa.

WARNER, Michael (2002). *"Publics and counterpublics" en Quarterly Journal of Speech*, vol. 88, núm. 4, nov., pp. 413-425.

WOLTON, Dominique (1997). "Para el público…" en Dayan, Daniel (comp.), *En busca del público, Barcelona, Gedisa*, pp. 9-12.

ZALBA, Estela (2003). "De lectores y prácticas lectoras: la multiplicidad de pactos de lectura en los albores del tercer milenio" en *Revista Confluencia*, año 1, número 3, verano, Mendoza, Argentina, pp. 137-157.

GARCÍA CANCLINI, Néstor (2007) *Lectores, espectadores e internautas*, Barcelona, Gedisa.

GARCÍA CANCLINI, Néstor y Ernesto Piedras (2006) *Las industrias culturales y el desarrollo en México*, México, FLACSO, Secretaría de Relaciones Exteriores, Siglo XXI Eds.

GONZÁLEZ, Jorge y Ma. Guadalupe Chávez (1996) *La cultura en México I. Cifras Clave*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Culturas Populares, Programa Cultura, Centro Universitario de Investigaciones Sociales, Universidad de Colima.

HABERMAS, J. (2002 [1962]) *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*, Barcelona, Gustavo Gili.

JIMÉNEZ, Lucina (2005) "*Públicos, consumos culturales y sociedad civil*", ponencia presentada en el Laboratorio: Los conflictos culturales en el futuro de las ciudades, organizado por el Programa de Estudios sobre Antropología Urbana, Departamento de Antropología, Universidad Autónoma Metropolitana – Iztapalapa

MATA, María Cristina (2001) "Interrogaciones sobre el público" en María Immacolata Vassallo y Raúl Fuentes Navarro (comps.), Comunicación. *Campo y objeto de estudio. Perspectivas reflexivas latinoamericanas*, México, ITESO, Universidad Autónoma de Aguascalientes, Universidad de Colima, Universidad de Guadalajara, pp. 183-199.

MATA, María Cristina (2005)"El público de la radio: modos de oír, modos de ser", sin publicar.

MORLEY, David (1996) *Televisión, audiencias y estudios culturales*, Buenos Aires, Amorrortu Eds.

OROZCO, Guillermo (2008) "Entre pantallas. Nuevos escenarios y roles comunicativos de sus audiencias-usuarios", ponencia presentada en el *Seminario Cultura, Política y Globalización. Claves para el debate contemporáneo*, organizado por el Programa de Estudios sobre Cultura Urbana y el Departamento de Antropología de la UAM-Iztapalapa, en la Ciudad de México, 2/3 sept.

PETIT, Michele (1999) *Nuevos acercamientos a los jóvenes y la lectura*, México, Fondo de Cultura Económica (Espacios para la lectura).

RADWAY, Janice A. (1991) [1984] R*eading the Romance. Women, Patriarchy and Popular Literature*, Chapel Hill and London, The University of North Carolina Press.

SUNKEL, Guillermo coord. (1999) *El consumo cultural en América Latina*, Bogotá, Convenio Andrés Bello.

THOMPSON, John B. (1992) *Ideología y cultura moderna. Teoría crítica social en la era de la comunicación de masas*, México, UAM-Xochimilco.

THORSBY, David (2001) *Economía y Cultura*, Madrid, Cambridge Press.

VERÓN, Eliseo (1999) *Esto no es un libro*, Barcelona, Gedisa.

WARNER, Michael (2002) "Publics and counterpublics" en *Quarterly Journal of Speech*, vol. 88, núm. 4, nov., pp. 413-425.

WOLTON, Dominique (1997) "Para el público…" en Dayan, Daniel (comp.), *En busca del público*, Barcelona, Gedisa, pp. 9-12.

ZALBA, Estela (2003) "De lectores y prácticas lectoras: la multiplicidad de pactos de lectura en los albores del tercer milenio" en Revista *Confluencia*, año 1, número 3, verano, Mendoza, Argentina, pp. 137-157.

214 - Revista Poiésis, n 14, p. 216-243, Dez. de 2009

Arte em observação

*Lígia Dabul**

Por meio da apresentação de dados etnográficos, o artigo descreve e analisa formas do público estabelecer contato com obras de arte expostas em centros culturais e museus de arte. Decompondo a observação das obras nos procedimentos de *aproximação*, *permanência* e *visão*, discute premissas embutidas em modelo de estudo do público da arte ainda calcado na relação *um indivíduo / uma obra*, e propõe uma abordagem voltada para práticas e interações sociais.

públicos, exposições de arte, práticas sociais

Do que falamos quando tratamos do público da arte? A rigor, não sabemos o que é de fato o público a não ser recortando nosso campo de preocupações. Aqui, nos interessamos pela presença do público nas exposições, pelo momento exato de contato com o que chamamos de *arte*.[1] Como isso se dá, especialmente em centros culturais e museus de arte para onde afluem indivíduos de diferentes origens e pelas mais diferentes razões? Por trás da interrogação, temos constatações, como a de que há diferentes públicos e diferentes modalidades de se estar presente em exposições de arte. Contudo, não encontramos separação nítida entre as formas das classes populares e das classes privilegiadas terem contato com o que está em exposição.

Nesse artigo analisamos algumas práticas recorrentes do público das artes plásticas expostas em centros culturais e museus de arte, para os quais aflui cada vez mais, especialmente os advindos das classes populares. São conhecidas as reflexões sobre os limites de pensarmos o público em função das obras, eventos ou mercadorias que deseja ou consome.[2] De fato, operar com definições dessa natureza é como despir os indivíduos que compõem o chamado público de tudo o que não tem a ver com sua busca e contato com algo que finalmente o

*Lígia Dabul é doutora em sociologia (PPGS/UFC), professora do Departamento de Sociologia da UFF e do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte da UFF, e colaboradora do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da EBA/UFRJ.

Arte en observación

*Lígia Dabul**

Por medio de la presentación de datos etnográficos, el artículo describe y analiza las formas en que el público establece contacto con obras de arte expuestas en centros culturales y museos de arte. Descomponiendo la observación de las obras en los procedimientos de *aproximación, permanencia y visión*, discute premisas embutidas en el modelo de estudio del público del arte, todavía basado en la relación un individuo / una obra, y aborda las prácticas e interacciones sociales.

públicos, exposiciones de arte, prácticas sociales

¿De qué hablamos cuando reflexionamos sobre el público del arte? En principio, no sabemos qué es de hecho el público a no ser recortando nuestro campo de preocupaciones. Aquí nos interesamos por la presencia del público en las exposiciones, por el momento exacto de contacto con lo que llamamos *arte.*[1] ¿Cómo se da esto, especialmente en centros culturales y museos de arte para donde afluyen individuos de diferentes orígenes y por las más distintas razones? Por detrás de la interrogación, tenemos constataciones, como la de que hay diferentes públicos y diferentes modalidades de que estén presentes en exposiciones de arte. Con todo, no encontramos una separación nítida del modo en que las clases populares y las clases privilegiadas tienen contacto con lo que está en las exposiciones.

En este artículo analizamos algunas prácticas a las que recurre el público de las artes plásticas expuestas en centros culturales y museos de arte, para los cuales afluye cada vez más, especialmente de las clases populares. Son conocidas las reflexiones sobre los límites de considerar el público en función de las obras, eventos o mercancías que desea o consume.[2] De hecho, operar con definiciones de esa naturaleza es como desnudar a los individuos que componen el llamado público de todo lo que no tiene que ver con su búsqueda y contacto con

*Lígia Dabul es doctora en sociología (PPGS/UFC), profesora del Departamento de Sociologia de la Universidade Federal Fluminense y del Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte de la Universidade Federal Fluminense, y colaboradora del Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais de la Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

subsumiria. Como em relação ao estudo de outras áreas da vida social, sublinhamos tanto o que queremos compreender que o recorte pode acabar não correspondendo a nada que tenha a ver com o que se passa, com o que poderia importar do fenômeno em questão. De outro lado, ainda que embaçando outros desejos e práticas do público, diluindo seus atributos apenas no que interessa na análise de uma modalidade de relação com bens que procura ou consome, ainda assim não há como recortar esse objeto, apagando aquelas referências.

Não apenas nas ciências sociais, mas também no discurso de instituições que promovem exposições de arte, lidamos comumente com categorias como o *público das artes*, o *público da cultura* ou *dos bens culturais*, o *público de exposições*, boa parte das vezes referindo-se a pesquisas, não raro quantitativas. Os recortes, assim, estão postos, operando nas maneiras mesmas de pensar de pesquisadores e dos atores sociais envolvidos com a concepção, montagem e viabilização das exposições às quais parte da população afluirá – por certo algumas vezes também se pensando por meio dessas categorias. Dessa forma, refletir sobre vínculos do público com o que se expõe e com as exposições consiste em boa medida em refletir sobre formas socialmente relevantes de concebê-lo.

Longe de contemplar a discussão sobre as reduções nas maneiras correntes de conceber o público da arte, contribuímos com hipótese a respeito de como operar com esse recorte e lidamos com dados etnográficos sobre o comportamento do público em exposições. Perguntamos sobre o efetivo contato de indivíduos com o que nos faz tomá-los como público de exposições de artes plásticas, circunscrevendo com alguma nitidez o que chamamos de "observação da obra pelo público".[3] Trata-se então de discutir o que está suposto e se refere à prática difundida - mas de forma alguma autoevidente – presente nas variadas concepções de público das artes plásticas e adequado a tantos outros supostos no pensamento e nos estudos sobre o contato dos indivíduos com a arte exposta em museus de arte e centros culturais.

A investigação etnográfica junto ao público em exposições confirma estatísticas e pesquisas: a maior parte dos visitantes percorre exposições de arte acompanhada[4], o que dá lugar a práticas sociais baseadas em interações durante as visitas, por exemplo conversas entre namorados e brincadeiras entre amigos, que constituem comportamentos sociologicamente relevantes e também conformadores do significado da presença do público em exposições de arte.[5] Essas práticas perpassam, conjugam-se e intercalam-se, assim, à própria observação

algo que finalmente lo subsumiría. Como en relación al estudio de otras áreas de la vida social, destacamos tanto lo que queremos comprender que el recorte puede acabar no correspondiendo a nada que tenga que ver con lo que se pasa, con lo que podría importar del fenómeno en cuestión. Por otro lado, aunque empañando otros deseos y prácticas del público, diluyendo sus atributos sólo en lo que interesa en la análisis de una modalidad de relación con bienes que busca y consume, aun así no hay como recortar ese objeto apagando esas referencias.

No sólo en las ciencias sociales, sino también en el discurso de instituciones que promueven exposiciones de arte, tratamos comúnmente con categorías como el *público de las artes*, el *público de la cultura* o *de los bienes culturales*, el *público de las exposiciones*, buena parte de las veces referidos a estudios, no raramente cuantitativos. Los recortes, así, están puestos, operando en las formas de pensar de los investigadores y de los actores sociales envueltos con la concepción, montaje y realización de las exposiciones a las cuales afluirá parte de la población – ciertamente, algunas veces también considerándose por medio de esas categorías. De esta forma, reflexionar sobre los vínculos del público con lo que se expone y con las exposiciones consiste en gran medida en reflexionar sobre formas socialmente relevantes de concebirlo.

Lejos de contemplar la discusión sobre las reducciones en las maneras corrientes de concebir el público del arte, contribuimos con una hipótesis a respecto de cómo operar con ese recorte y tratamos con dados etnográficos sobre el comportamiento del público en exposiciones. Preguntamos sobre el efectivo contacto de individuos con lo que nos hace tomarlos como público de exposiciones de artes plásticas, circunscribiendo con alguna nitidez lo que llamamos de "observación de la obra por el público".[3] Se trata entonces de discutir lo que está supuesto y se refiere a práctica difundida – pero de ninguna manera autoevidente – presente en las variadas concepciones de público de las artes plásticas y adecuado a tantos otros supuestos en el pensamiento y en los estudios sobre el contacto de los individuos con el arte expuesto en museos de arte y centros culturales.

La investigación etnográfica junto con el público en exposiciones confirma estadísticas y estudios: la mayor parte de los visitantes recorre exposiciones de arte acompañada[4], lo que da lugar a prácticas sociales basadas en interacciones durante las visitas, por ejemplo conversaciones entre parejas y bromas entre amigos, que constituyen comportamientos sociológicamente relevantes y también conformadores del significado de la presencia del público en

Grupo Empreza
Itauçu, 2009
Performance; Paço Imperial
Rumos Artes Visuais- Trilha do Desejo
Itaú Cultural, 2009 Rio de Janeiro.
Fotografia: Luciano Vinhosa

das obras pelo público. Além disso, ainda quando se dirigem à exposição, sozinhos, visitantes raramente observam as obras expostas sem que haja outros visitantes, relações públicas ou seguranças no local.

Se a observação das obras quase nunca é feita por indivíduos isolados, ela também não está isolada de outras práticas, nem voltada para obras isoladas. Por essa razão, distancia-se tremendamente do modelo um indivíduo / uma obra que encontramos embutido em boa parte da literatura sociológica a respeito do público de exposições de artes plásticas e da que se ocupa com os processos de recepção. Da mesma forma, a categoria *observar a obra* engloba, e por isso pode camuflar se tomada como unidade, uma diversidade muito grande de procedimentos do público.

A observação de obras, na verdade, inclui desde passar os olhos com enorme rapidez ao exame pormenorizado do trabalho exposto, dependendo de diversos fatores, boa parte dos quais relativos ao fato de o visitante estar ou não acompanhado, e da "conjuntura" do espaço no momento da observação – "cheio" ou "vazio", movimentado ou calmo, silencioso ou barulhento, com ou sem grupos sendo monitorados. Assim, junto ao público heterogêneo, agrupado de maneira heterogênea, em circunstâncias e locais também diversificados, podemos

exposiciones de arte.[5] Estas prácticas pasan juntas, se conjugan y se intercalan a la propia observación de las obras por el público. Además, aun cuando se dirigen a la exposición solos, los visitantes raramente observan las obras expuestas sin que haya otros visitantes, relaciones públicas o guardias de seguridad en el local.

Si la observación de las obras casi nunca es hecha por individuos aislados, ella tampoco está aislada de otras prácticas ni direccionada para obras aisladas. Por esa razón se aleja tremendamente del modelo un individuo / una obra que encontramos embutido en buena parte de la literatura sociológica a respecto del público de exposiciones de artes plásticas y de la que se ocupa con los procesos de recepción. Igualmente, la categoría *observar la obra* engloba, y por eso puede camuflar si tomada como unidad, una diversidad muy grande de procedimientos del público.

La observación de obras, en verdad, incluye desde pasar los ojos con enorme rapidez al examen pormenorizado del trabajo expuesto, dependiendo de diversos factores, buena parte de los cuales relativos al hecho del visitante estar o no acompañado, y de la "coyuntura" del espacio en el momento de la observación – "lleno" o "vacío", agitado o tranquilo, silencioso o ruidoso, con o sin grupos acompañados de monitores. Así, junto al público heterogéneo, agrupado de manera heterogénea, en circunstancias y locales también diversificados, podemos

perceber não tendência, mas, no máximo, *algumas* tendências de os visitantes procederem à observação das obras expostas de um modo ou de outro.

A prática de observar as obras pode ser decomposta em alguns procedimentos recorrentes e passíveis de observação direta ou de sondagem por meio de entrevistas. Há sempre, em primeiro lugar, um deslocamento do visitante para situar-se no espaço, determinando a posição a partir da qual abarcará com o olhar a obra ou conjunto de obras, e que propiciará visibilidade e a nitidez ao fitá-las. Esta ação de *Aproximação* se dá em um tempo, que estabelece então a duração da operação de abarcar a obra com os olhos, o que descrevermos em outro item: *Permanência*. Finalmente, há uma operação, a *Visão*, de concatenar o ímpeto com a maneira de o visitante observar a obra, fazendo-o examinar, olhar ou meramente lançar os olhos sobre ela. Tais procedimentos estão intensamente implicados uns nos outros, e estamos separando-os meramente para fins de análise. Ainda, esses procedimentos não podem ser afastados de tantas outras práticas sociais – como conviver, estudar, brincar e conversar, porque na significativa maioria dos casos são efetuados mesclados ou alternando-se com elas.

Aproximação

Na maioria das exposições onde pesquisamos o comportamento dos visitantes não havia um percurso de visita previamente definido, mesmo quando a exposição tinha sido montada para que uma obra, uma sala, um módulo fosse abordado pelo público antes de outro ou de alguma maneira ordenada. Na realidade, o deslocamento do visitante em direção à obra exposta costuma estar submetida a muitos fatores, e, dentre eles, ao tempo disponível para a visita. "Passar batido" pelas obras expostas significa muitas vezes "passar longe", ou, no limite, nem chegar a ter contato com elas.

Essa aproximação é também determinada pelo interesse do visitante, que às vezes afirma "só ter visto de longe" alguma obra porque não gosta de "arte abstrata" ou porque preferiu ver melhor uma outra, naquela exposição. Outro item que estabelece a aproximação da obra é o fato de, naquele momento em que o visitante tenta avizinhar-se dela, ter ou não alguém postado em frente, observando-a, ou a densidade de pessoas no percurso que deve percorrer para chegar até ela. Além disso, quando o visitante está acompanhado, concomitantemente ao deslocamento em direção à obra, outras práticas serão efetuadas, em dupla, em grupo, a própria decisão de uma obra ser ou não vista, dependendo de avaliações igualmente conjuntas.

percibir no tendencia, sino, como máximo, *algunas* tendencias de que los visitantes procedan a la observación de las obras expuestas de un modo o de otro.

La práctica de observar las obras puede ser descompuesta en algunos procedimientos recurrentes y que podemos observar directamente o con sondeos por medio de entrevistas. Hay siempre, en primer lugar, un desplazamiento del visitante para situarse en el espacio, determinando la posición a partir de la cual abarcará con la mirada la obra o conjunto de obras, y que proporcionará buena visibilidad y nitidez para observar con atención. Esta acción de *Aproximación* se da en un tiempo, que establece entonces la operación de abarcar la obra con los ojos, lo que describiremos en otro ítem, *Permanencia*. Finalmente, hay una operación, la *Visión*, de encadenar el ímpetu con la manera en que el visitante observa la obra, haciéndolo examinar, mirar o meramente lanzar los ojos sobre ella. Tales procedimientos están intensamente implicados unos a los otros, y estamos separándolos meramente para fines de análisis. Empero, esos procedimientos no pueden ser alejados de tantas otras prácticas sociales – como convivir, estudiar, jugar y conversar, porque en la significativa mayoría de los casos son efectuados mezclados o alternándose con ellas.

Aproximación

En la mayoría de las exposiciones donde estudiamos el comportamiento de los visitantes no había un curso de visita previamente definido, aunque la exposición había sido montada para que una obra, una sala, un módulo, fuese abordado por el público antes de otro o de alguna manera ordenada. En realidad, el desplazamiento del visitante en relación a la obra expuesta acostumbra estar sometido a muchos factores y, de entre ellos, al tiempo disponible para la visita. "Pasarse" por las obras expuestas significa muchas veces "pasar lejos" o, en su extremo, ni llegar a tener contacto con ellas.

Esa aproximación también es determinada por el interés del visitante, que a veces afirma "sólo haber visto de lejos" alguna obra porque no le gusta el "arte abstracto" o porque prefirió ver otra en aquella exposición. Otro ítem que establece la aproximación de la obra es el hecho de, en ese momento en que el visitante intenta acercarse a ella, tener o no alguien enfrente, observándola, o la densidad de personas en el camino que debe recorrer para llegar hasta ella. Además, cuando el visitante está acompañado, simultaneas al desplazamiento en dirección a la obra,

A dimensão da obra também determina essa aproximação dos visitantes. Trabalhos muito pequenos requerem maior aproximação para serem observados, e os maiores, dependendo do interesse do visitante, poderão igualmente ser observados de perto. Não é raro que trabalhos grandes sejam examinados de perto por visitantes que gostem especialmente deles, e algumas vezes deparamo-nos com pessoas que imobilizam espaço razoável para que possam aproximar-se e distanciar-se, modificando seu campo e o ângulo de visão. São comuns desistências desse movimento de aproximação e afastamento quando muitas pessoas ocupam ou percorrem a área em frente à obra.

A forma de iluminação interfere nesses deslocamentos. Há certa tendência de visitantes demarcarem como área própria para se postarem à observação aquela abarcada pela iluminação, quando a claridade estende-se um pouco para a sala da exposição, criando espécie de clareira logo em frente e contígua à obra. Sobretudo quando a iluminação individualiza cada um dos trabalhos, na cenografia do "cubo branco" vemos algo como postos de observação, que, por seu turno, colocarão visitantes em evidência. Estar em evidência, por sua vez, aliado a outros fatores, pode levar o visitante a desistir ou a se aproximar pouco da obra.

Há outros elementos importantes na determinação do deslocamento dos visitantes em direção ao exposto, como os recursos restritivos – faixas pintadas no chão, cordas que isolam uma área, avisos ou, ainda eventualmente, como um reforço para esses dispositivos de proteção, a presença atenta de relações públicas ou seguranças. Burlar os limites estabelecidos de aproximação da obra consiste em procedimento com frequência associado a brincadeiras, sobretudo entre crianças, prática social fundamental e das mais difundidas em exposições.

O deslocamento em direção à obra correlaciona-se com a atenção que o visitante volta para ela. Mas pode corresponder a movimento induzido por quem o acompanha, por participantes do grupo monitorado[6] do qual faz parte, ou por algum fluxo dos visitantes que estão no espaço da exposição naquele momento. Esse fluxo pode tanto se dever à disposição das obras ou a recurso cenográfico ou sonotécnico, como corresponder à distribuição dos visitantes no espaço quando a densidade de pessoas torna-se muito grande. Ou ainda, esse fluxo pode refletir a atração que o visitante experimenta por uma obra, numa determinada situação, a alguma aglomeração de indivíduos (como no caso das formadas por visitas monitoradas) ou a algum evento (como risadas) dentro do espaço da exposição.

otras prácticas estarán siendo efectuadas conjuntamente, en pareja, en grupo; como la propia decisión de si una obra será o no vista dependiendo de evaluaciones igualmente conjuntas.

La dimensión de la obra también determina esa aproximación por parte de los visitantes. Los trabajos muy pequeños requieren mayor aproximación para ser observados, y los mayores, dependiendo del interés del visitante, podrán igualmente ser observados de cerca. No es raro que los trabajos grandes sean examinados de cerca por visitantes a quien les gusten especialmente, y algunas veces nos deparamos con personas que reservan un espacio razonable para que se puedan aproximar y distanciar, modificando su campo y el ángulo de visión. Son comunes las desistencias de ese movimiento de aproximación y alejamiento cuando muchas personas ocupan o caminan por el área enfrente a la obra.

La forma de iluminación interfiere en esos desplazamientos. Existe cierta tendencia de que los visitantes demarquen como área propia para situarse para la observación aquella área abarcada por la iluminación, cuando la claridad se extiende un poco para la sala de la exposición, creando una especie de claro justo enfrente y contigua a la obra. Sobre todo cuando la iluminación individualiza cada uno de los trabajos, en la escenografía del "cubo blanco" vemos algo como puestos de observación, que, por su parte, colocarán a los visitantes en evidencia. Estar en evidencia, por su vez, aliado a otros factores, puede llevar al visitante a desistir o a aproximarse poco a la obra.

Hay otros elementos importantes en la determinación del desplazamiento de los visitantes en dirección a lo expuesto, como los recursos restrictivos – líneas pintadas en el suelo, cuerdas que aíslan un área, avisos, o aunque eventualmente, como un refuerzo para esos dispositivos de protección, la presencia atenta de relaciones públicas o guardias de seguridad. Burlar los límites establecidos de aproximación de la obra consiste en un procedimiento con frecuencia asociado a bromas, sobre todo entre niños, práctica social fundamental y de las más difundidas en exposiciones.

El desplazamiento en dirección a la obra se correlaciona con la atención que el visitante vuelca en ella. Pero puede corresponder a un movimiento inducido por quien lo acompaña, por participantes del grupo con monitor[6] del cual hace parte, o por algún flujo de los visitantes que están en el espacio de la exposición en aquel momento. Ese flujo puede deberse tanto a la disposición de las obras o al recurso escenográfico o fonotécnico, como corresponder a la distribución de los visitantes en el espacio cuando la densidad de personas se torna muy grande. Ese flujo puede incluso reflejar la atracción que el visitante experimenta por una obra, en una determinada situación, a alguna aglomeración de individuos (como en el caso de las formadas por visitas con monitores) o a algún evento (como risas) dentro del espacio de la exposición.

Permanência

Deter-se fitando uma obra é outro procedimento que constitui a prática de observação. Visitantes associam esse procedimento a diversos motivos, como a necessidade de estudar para um trabalho exigido na escola, e a outras razões circunstanciais, atreladas por exemplo ao fato de comporem grupo monitorado e verem-se obrigados a ter este comportamento: "A mulher falando, falando, falando. Todo mundo ali, ouvindo, ouvindo. Eu vou sair?", declarou jovem estudante depois de visita guiada em exposição do Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro.

Outra razão apresentada pelos visitantes para se deterem ou não em frente a uma obra é a própria dificuldade de acesso. Sobretudo em exposições muito concorridas, chegam a aproximar-se de alguns trabalhos, mas não conseguem ficar muito tempo a observá-los. O tempo, mais uma vez, demarca as possibilidades de observação da arte. De fato, muitos visitantes também sublinham que a postura de observar os trabalhos está em função do tempo disponível: "Parei porque hoje eu estou com tempo. Dá pra parar em tudo, ver com calma."

Outro conjunto de razões para se colocarem observando as obras, ou uma determinada obra, segundo o que indicaram em entrevistas, é simplesmente o interesse que têm em relação ao exposto. Um rapaz explica que parou para olhar fotos e não se demorou nas instalações, em uma mesma exposição, porque só tem interesse por fotografia. Uma visitante apresenta razões para, em uma exposição, ter começado parando para ver cada uma das obras e ter passado depois a vê-las mais de longe, e sem parar para observá-las uma a uma: "Cansei de ver gravura. Chega uma hora que é tudo a mesma coisa.". Ainda, um visitante explica por que se deteve em todas as obras, e não apenas em uma: "Essa aqui [a esposa] falou tanto dessas fotos, dos álbuns... Me convenceu! [risos] Vim conferir".

Estar acompanhado, em boa medida, determina sobre que obras o visitante vai se fixar e o tempo despendido na operação. Parar ou não por vezes é procedimento totalmente submetido à conversa, à brincadeira ou ao apenas estar convivendo. É recorrente um visitante puxar, com suavidade, alguém que está parado olhando uma obra para que continuem percorrendo a exposição juntos. Igualmente comum é começar a afastar-se e o acompanhante mobilizá-lo para voltar a observar a obra, mostrando detalhe que ainda não tinha visto ou comentando algo a respeito. Outra forma da interação estabelecer o tempo que o visitante permanecerá

Permanencia

Detenerse a mirar una obra es otro procedimiento que constituye la práctica de observar obras. Los visitantes asocian ese procedimiento a diversos motivos, como la necesidad de estudiar para un trabajo exigido en el colegio, y otras razones circunstanciales, ligadas por ejemplo al hecho de que compongan un grupo con monitor y que se vean obligados a tener este comportamiento: "La mujer hablando, hablando, hablando. Todo el mundo ahí, escuchando, escuchando. ¿Y yo voy a salir?", declaró un joven estudiante después de una visita guiada en una exposición del Centro Cultural Banco do Brasil de Río de Janeiro.

Otra razón presentada por los visitantes para detenerse o no frente a una obra es la propia dificultad de acceso. Sobre todo en exposiciones muy concurridas, llegan a aproximarse a algunos trabajos, pero no consiguen observarlos por mucho tiempo. El tiempo, una vez más, demarca las posibilidades de observación del arte. De hecho, muchos visitantes resaltan que el pararse a observar los trabajos está en función del tiempo disponible: "Paré porque hoy estoy con tiempo. Puedo pararme en todo, ver con calma."

Otro conjunto de razones para colocarse observando las obras, o una determinada obra, según lo que indicaran en entrevistas, es simplemente el interés que tienen en relación a lo expuesto. Un joven explica que paró para mirar fotos y no se entretuvo en las instalaciones, en una misma exposición, porque sólo tiene interés por la fotografía. Un visitante aporta razones para, en una exposición, haber comenzado parando para ver cada una de las obras y haber pasado después para verlas más de lejos, y sin parar para observarlas una a una: "Me cansé de ver gravados. Llega un momento en que todo es lo mismo". Otro visitante incluso explica por qué se detuvo en todas las obras, y no sólo en una: "Esta aquí [su mujer] habló tanto de estas fotos, de lo álbumes… ¡Me convenció! [risas] Vine para verificarlo".

Estar acompañado determina en buena medida sobre qué obras el visitante se va a centrar y el tiempo empleado en la operación. Parar o no es un proceso a veces sometido totalmente a la conversación, a las bromas o al simple hecho de estar conviviendo. Es recurrente que un visitante empuje, con suavidad, a alguien que está parado mirando una obra para que continúen recorriendo la exposición juntos. Igualmente común es comenzar a alejarse y que el acompañante lo inmovilice para volver a observar la obra, mostrando detalles que aún no habían visto o comentado al respecto. Otra forma de que la interacción establezca el tiempo que el visitante permanece observando un trabajo es la propia conversación. No raramente, algunos focos importantes de conversaciones son originados cuando los visitantes están juntos

observando um trabalho é a própria conversa. Não raro, focos importantes de conversas são originados quando visitantes estão juntos em frente a algum trabalho. Dependendo do espaço da exposição ocupado por outros visitantes, aquele pode se tornar o local onde vão desdobrar o assunto sobre o qual conversam, a obra já não sendo o foco do olhar dos visitantes, mas os próprios acompanhantes.

Finalmente, e voltando aos recursos de cenografia, há mesmo visitantes que param diante de uma obra porque encontram condições para sentar-se um pouco e descansar. "Não, o filme não me interessava tanto. Começou a ficar até chato. Meio confuso. Mas é porque eu estou exausta.", disse uma senhora sobre um vídeo associado a uma exposição. "É o contrário. Parei pra descansar e aproveitei pra dar uma olhada.", um jovem comentou sobre assistir ao mesmo vídeo. "Diz que brasileiro vê fila, entra. Eu vi o banco, sentei. Estava só dando uma parada.", uma senhora justificou estar sentada numa exposição de gravuras. Ainda, recursos de sonotécnica, aliados a outros fatores, podem explicar certos procedimentos que a princípio atribuímos à atração visual que uma obra exerceria sobre o visitante. "Não, eu estava era escutando a música, que eu amo".

Visão

A observação dos trabalhos expostos, por sua vez, é tomada com muita frequência como o objetivo fundamental e exclusivo do deslocamento dos visitantes, da sua permanência em frente a uma obra, da afluência mesmo à exposição. Mas esse procedimento apresenta tantas distinções, é vazado por tantos fatores e imbricado com tantos outros procedimentos e práticas sociais, que não há um modelo de observação que possamos apresentar como predominante ou característico de algum grupo ou segmento social, nem de algum tipo de exposição. Contudo, os diversos modos de observação das obras são avaliados e hierarquizados pelos atores sociais, e de maneiras bem variadas, segundo as circunstâncias ou os responsáveis pela avaliação.

Existe, por exemplo, uma tendência de os visitantes declararem que a melhor maneira de uma obra ser vista é bem de perto e por bastante tempo, ainda quando, mesmo podendo efetuar dessa maneira a observação, por alguma razão tenham preferido se colocar distantes e deterem-se só rapidamente nela. De "passar os olhos" até analisá-la com cuidado, há um conjunto

frente a algún trabajo. Dependiendo de cuánto el espacio de la exposición está ocupado por otros visitantes, aquél se puede convertir en el local donde van a desarrollar el asunto sobre el cual conversan, ya no siendo la obra el foco de las miradas de los visitantes, sino los propios acompañantes.

Finalmente, y volviendo a los recurso de la escenografía, ciertamente hay visitantes que paran delante de una obra porque encuentran condiciones para sentarse un poco y descansar. "No, la película no me interesaba tanto. Hasta comenzó a ser aburrida. Medio confusa. Pero es porque estoy exhausta.", dijo una señora sobre un video asociado a una exposición. "Es lo contrario. Me paré para descansar y aproveché para echar un vistazo.", comentó un joven sobre ver el mismo video. "Dicen que si un brasileño ve una cola, entra. Yo vi un banco y me senté. Sólo estaba dando una parada.", una señora justifico estar sentada en una exposición de gravados. Además, los recursos de fonotécnica, aliados a otros factores, pueden explicar ciertos procedimientos que en principio atribuimos a la atracción visual que una obra ejercería sobre el visitante. "No, lo que estaba haciendo era escuchar la canción, que me encanta".

Visión

La observación de los trabajos expuestos, por su vez, es tomada con mucha frecuencia como el objetivo fundamental y exclusivo del desplazamiento de los visitantes, de su permanencia frente a una obra, incluso del hecho de afluir a la exposición. Pero ese procedimiento presenta tantas distinciones, está mezclado con tantos factores y superpuesto con tantos otros procedimientos y prácticas sociales, que no existe un modelo de observación que podamos presentar como predominante o característico de algún grupo o segmento social, ni de algún tipo de exposición. No obstante, los diversos modos de observación de las obras son evaluados y jerarquizados por los actores sociales, y de maneras bien variadas, según las circunstancias y según quién opera la evaluación.

Existe, por ejemplo, una tendencia de que los visitantes declaren que la mejor manera de ver una obra es bien de cerca y por bastante tiempo, aun cuando, pudiendo de todos modos efectuar de esa manera la observación, por alguna razón tengan preferido colocarse distantes y detenerse sólo rápidamente en ella. De "pasar los ojos" hasta analizarla con cuidado, hay un conjunto razonablemente extenso de procedimientos que varían de visitante para visitante, de obra para obra, de momento para momento, y que son por naturaleza difíciles de ser examinados.

razoavelmente extenso de procedimentos que variam de visitante para visitante, de obra para obra, de momento para momento, e que são por natureza difíceis de serem examinados.

A observação da observação que os visitantes fazem das obras consiste em tarefa complexa e difícil, e não pode ser substituída por uma reconstrução efetuada depois da observação pelos próprios visitantes ao serem entrevistados. Com efeito, o que os atores sociais relatam como a maneira por meio da qual observaram uma obra trata-se de racionalização bastante distante do que de fato ocorre. Por vezes o rápido olhar de um visitante sobre uma obra converte-se, quando o entrevistamos, em rol demorado, extenso e detalhado, de itens que teria observado, sobre o qual teria formulado diversas ideias e em relação ao qual teria experimentado numerosas sensações.

O relato que um visitante faz da sua observação da obra, nesse sentido, é espécie de nova observação, exatamente a posteriori, algo como uma re-visão, e voltada para a comunicação - para a entrevistadora e para as pessoas presentes na situação de entrevista. Essa comunicação, por sua vez, consiste em procedimento socialmente relevante, marcado pela interação no instante do relato e bastante difundido, mas que ultrapassa os limites de nossa investigação, centrada na presença dos visitantes nas exposições de arte. Aponta, contudo, para motor muitas vezes velado da própria presença do visitante numa exposição: "Vou dizer uma coisa: estou aqui pra dizer que vim, que vi, que gostei."

Também a observação das obras expostas é determinada pelas interações que ocorrem durante a visita. Nas visitas monitoradas – que correspondem a boa parte das experiências de crianças em exposições de obras de arte, – o olhar dos visitantes é consideravelmente marcado e dirigido pela atuação do monitor. Tanto o tempo que o visitante empregará orientando o seu olhar para a obra, como a maneira de vê-la e, ainda, se irá de fato, ao vê-la, observar nela elementos para ele significativos, tudo isso estará submetido à iniciativa do monitor: a ênfase que o monitor dará àquela obra, aos itens visualizáveis que apontará e ao tempo que levará colocando o grupo próximo dela e com a atenção voltada para ela.

A observação de uma obra, nessas situações de visita monitorada, é definida também pela interação dos participantes do grupo em determinado momento. No caso de crianças, à medida que se afastam do lugar onde o monitor está situado - que, em grande parte das situações, consiste no ponto de maior proximidade da obra dentro da área ocupada pelo grupo –, a interação – conversas, implicâncias, brincadeiras – pode crescer junto com a distração em relação ao objeto comentado.

La observación de la observación que los visitantes hacen de las obras consiste en una tarea complexa y difícil, y no puede ser substituida por una reconstrucción efectuada después de la observación por los propios visitantes al ser entrevistados. Con efecto, lo que los actores sociales relatan como la manera por medio de la cual observan una obra se trata de racionalización bastante distante de lo que de hecho ocurre. A veces, la rápida mirada de un visitante sobre una obra se convierte, cuando lo entrevistamos, en un rol lento, extenso y detallado, de los ítems que habría observado, sobre el cual habría formulado diversas ideas y en relación al cual habría experimentado numerosas sensaciones.

El relato que un visitante hace de su observación de la obra, en este sentido, es una especie de nueva observación, exactamente a posteriori, algo como una re-visión, y dirigida para la comunicación – para la entrevistadora y para las personas presentes en la situación de entrevista. Esa comunicación, por su vez, consiste en un procedimiento socialmente relevante, marcado por la interacción en el instante del relato y bastante difundido, pero que ultrapasa los límites de nuestra investigación, centrada en la presencia de los visitantes en las exposiciones de arte. No obstante, apunta para motor muchas veces velado de la propia presencia del visitante en una exposición: "Voy a decir una cosa: estoy aquí para decir que vine, que vi, que me gustó."

También la observación de las obras expuestas es determinada por las interacciones que ocurren durante la visita. En las visitas junto a monitores – que corresponden a buena parte de las experiencias de niños en exposiciones de obras de arte –, la mirada de los visitantes es considerablemente marcada y dirigida por la actuación del monitor. Tanto el tiempo que el visitante empleará orientando su mirada para la obra, como la manera de verla y, además, si irá de hecho, al verla, observar en ella elementos para el significativos, todo eso estará sometido a la iniciativa del monitor: la énfasis que el monitor dará a aquella obra, a los ítems visibles que apuntará y al mismo tiempo que llevará colocando al grupo próximo de ella y con la atención centrada para ella.

La observación de una obra, en esas situaciones de visitas con monitor, es definida también por la interacción de los participantes del grupo en determinado momento. En el caso de niños, a medida que se alejan de donde el monitor está situado – que, en grande parte de las situaciones, consiste en el punto de mayor proximidad de la obra dentro del área ocupada por el grupo -, la interacción – conversaciones, alborotos, bromas – puede crecer junto con la distracción en relación al objeto comentado.

Depois que um grupo monitorado se afasta, alguns participantes podem se deter diante de um trabalho comentado pelo monitor, observando-o agora mais de perto, ainda que com alguma pressa. Encontramos também estudantes dirigindo seu olhar a maior parte do tempo para o monitor, a visão da obra sendo procedimento acessório. Sobretudo nesses casos, as informações, comentários e avaliações obtidas no contato com o monitor, ainda que possam constituir o fundamental do relato que o visitante fará sobre a visita e sobre o que observou, de fato não resultam de uma observação.[7]

Nas entrevistas, visitantes elencam como elementos que mais marcaram sua abordagem das obras justamente os ressaltados por monitores, por algum outro visitante que conversava sobre elas, ou, ainda, sobre o que indicavam etiquetas e textos a respeito das obras. Assim, visitantes sublinharam que atentavam para traços de água-forte em gravuras de Rembrandt, muitos deles com folders da exposição nas mãos, onde estava explicitado que o artista havia inovado o próprio conceito de gravura por justamente privilegiar e inserir a técnica de água-forte de modo diferente no processo de trabalho gráfico.

Finalmente, é comum que não apenas o monitor, mas outros acompanhantes considerados qualificados – amigos mais informados sobre artes plásticas ou sobre a exposição, pais, adultos – dirijam olhares e atenções dos visitantes para esta ou aquela obra, para esta ou aquela característica da obra. As conversas, também quando o ator social percorre a exposição com visitantes não considerados qualificados, viabilizam comentários diversos; interpretações e avaliações das obras também contribuem para que vê-las seja experiência singular e circunstanciada. Os acompanhantes, os outros visitantes e tudo o que se apresenta aos olhos no ambiente da exposição – inclusive, e muito, a própria arquitetura que dá lugar ao espaço expositivo nos prédios de centros culturais e museus de arte – longe de sempre estimularem feixes de atenção separados entre si, mesclam-se também com o dirigido às obras, compondo os mais variados modos de observá-las ou delas distrair-se.

Chama a atenção o fato de que, para boa parte da literatura e da percepção dos monitores, a observação direta e visual da obra seja tomada não apenas como experiência central e mais frequente, mas como a exclusiva do público nas visitas a exposições de arte. E por essa razão sempre, independentemente da maneira como visita será feita, suas análises das experiências do público com as artes plásticas estão baseadas na observação direta da obra que cada visitante efetuaria. Decorre desse enfoque algo da facilidade de imprimirem o recorte da fruição estritamente estética como objeto e eixo de análise da experiência do público com as artes plásticas.

Después de que un grupo con monitor se aleja, algunos participantes pueden detenerse delante de un trabajo comentado por el monitor, observándolo ahora de más cerca, aunque con prisa. Encontramos también estudiantes dirigiendo su mirada la mayor parte del tiempo para el monitor, siendo la visión de la obra un procedimiento accesorio. Sobre todo en esos casos, las informaciones, comentarios y evaluaciones obtenidas en el contacto con el monitor, aunque puedan constituir lo fundamental del relato que el visitante hará sobre la visita y sobre lo que observó, no son de hecho resultado de una observación.[7]

En las entrevistas, los visitantes escogen como elementos que más marcaron su abordaje de las obras justamente los resaltados por los monitores, por algún otro visitante que conversa sobre ellas, o hasta sobre lo que indicaban las etiquetas y textos a respecto de las obras. Así, los visitantes resaltaron que prestaban atención a trazos de aguafuerte en gravados de Rembrandt, muchos de ellos con impresos de la exposición en las manos, donde estaba explicitado que el artista había innovado el propio concepto de gravado por justamente privilegiar e insertar la técnica de aguafuerte de un modo diferente en el proceso de trabajo gráfico.

Finalmente, es común que no sólo el monitor, sino otros acompañantes considerados cualificados – amigos más informados sobre artes plásticas o sobre la exposición, padres, adultos – dirijan miradas y atenciones de los visitantes para esta o aquella obra, para esta o aquella característica de la obra. Las conversaciones, también cuando el actor social recorre la exposición con visitantes no considerados cualificados, viabilizan comentarios diversos, e interpretaciones y evaluaciones de las obras que también concurren para que verlas sea una experiencia singular y circunstanciada. Y los acompañantes, otros visitantes y todo lo que se presenta a los ojos en el ambiente de la exposición – incluso, y mucho, la propia arquitectura que da lugar al espacio expositivo en los edificios de centros culturales y museos de arte – lejos de estimular siempre focos de atención separados entre sí, se mezclan también con el dirigido a las obras, componiendo los más variados modos de observarlas y distraerse de ellas.

Llama la atención que para buena parte de la literatura y de los monitores, la observación directa y visual de la obra sea tomada no sólo como experiencia central y más frecuente, sino como la exclusiva del público en las visitas a exposiciones de arte. Y por esa razón siempre, independientemente de la manera en que la visita se haga, sus análisis de las experiencias del público con las artes plásticas están basadas en la observación directa de la obra que cada visitante efectuaría. Procede de ese enfoque algo de la facilidad con que imprimen el recorte del placer estrictamente estético como objeto y eje de análisis de la experiencia del público con las artes plásticas.

Unidades de observação

Durante o trabalho de campo, lembramos muitas vezes os quadros a que Jean-Claude Passeron (1991) se refere, que seriam pontos de partida sociologicamente relevantes da abordagem visual do público sobre trabalhos de pintura e do próprio prazer dessa abordagem, e refletíamos mais que tudo na ênfase do autor sobre a natureza socialmente construída desses quadros. Então, também tentávamos abreviar o leque de determinantes dessa abordagem visual que o público faz das obras, procurando enumerar os elementos conformados socialmente, como o significado de cada uma das cores e o próprio recorte das cores[8], as noções sócio-históricas agregadas a figuras humanas, às cenas e às temáticas tratadas nas obras[9], a itens valorizados de maneira diferenciada de acordo com a classe ou grupo social do observador da obra[10], dentre outros.

Buscando compreender a constituição e/ou atualização daqueles quadros ali, nas exposições, no momento mesmo de o visitante dirigir seu olhar para a obra, recorríamos à qualificação da visualidade agora também por meio da própria cenografia e suas luzes, e seus focos tão variáveis. E nos deparávamos com as preocupações voltadas para interações sociais que os trabalhos de E. Goffman e a leitura de etnografias sugeriam, com um grupo de crianças que reconhecia um inspetor de sua escola em fotografia de xamã yanomami exposta como objeto de arte em uma exposição; com uma mulher que levantava sua filha, ainda pequena, colocava-a no colo e contava uma história apontando numa gravura a figura de uma anciã que identificava com a empregada de uma tia[11]; com um grupo de jovens que se entreolharam entre a galhofa e o constrangimento quando uma monitora muito naturalmente relacionou um rio pintado em um dos trabalhos expostos, feitos por ticunas, com um mito que incluía a menstruação.

Diante dessas constatações, nos perguntávamos, finalmente, se essas situações não estavam remetidas mais a experiências outras dos visitantes, do que a formas de lançar a visão e selecionar itens e valorizar itens e associá-los a outros itens e valores e quadros construídos em experiências visuais, ou artísticas, ou estéticas, prévias. Talvez pesassem mais, de fato, outras modalidades de experiências, sobretudo as compartilhadas entre os visitantes, inclusive – e especialmente - ali, ali mesmo, e naquele momento exato em que estavam diante de uma obra frente à qual podiam ou não se deter, demorar-se observando, que podiam querer e não poder ver direito ou tanto quanto gostariam, que talvez estivesse sendo suporte para sombras de dedos de um amigo, que seriam então afastados ou não, as sombras receberiam novas sombras que outros amigos fariam com as mãos enquanto se aproximavam deles.

Unidades de observación

Durante el trabajo de campo recordábamos muchas veces de los *cuadros* a que Jean-Claude Passeron (1991) se refiere, que serían puntos de partida sociológicamente relevantes del abordaje visual del público sobre trabajos de pintura y del propio placer de ese abordaje, y reparábamos más que nada en el énfasis del autor sobre la naturaleza socialmente construida de esos *cuadros*. Entonces, también intentábamos abreviar el abanico de determinantes de ese abordaje visual que el público hace de las obras, procurando enumerar los elementos conformados socialmente, como el significado de cada uno de los colores y el propio recorte de los colores[8], las nociones socio-históricas agregadas a figuras humanas, a las cenas y a las temáticas tratadas en las obras[9], a ítems valorizados de manera diferenciada de acuerdo con la clase o grupo social del observador de la obra[10], de entre otros.

Buscando comprender la constitución y/o actualización de aquellos *cuadros* ahí, en las exposiciones, en el momento exacto de que el visitante dirija su mirada para la obra, recorríamos a la cualificación de la visualidad ahora también por medio de la propia escenografía y sus luces, y sus focos tan variables. Y nos deparábamos con las preocupaciones centradas en interacciones sociales que los trabajos de E. Goffman y la literatura de etnografías sugerían, con un grupo de niños que reconocía un inspector de su colegio en una fotografía de un chamán Yanomami expuesta como objeto de arte en una exposición; con una mujer que levantaba a su hija, aún pequeña, la colocaba en el regazo y contaba una historia apuntando en un gravado la figura de una anciana que identificaba con la empleada del hogar de una tía[11]; con un grupo de jóvenes que se miraban unos a otros entre la risa y el constreñimiento cuando una monitora muy naturalmente relacionó un río pintado en uno de los trabajos expuestos, hechos por indios ticuna, con un mito que incluía la menstruación.

Delante de esas constataciones, nos preguntábamos, finalmente, si esas situaciones no estaban remitidas más a otras experiencias de los visitantes, de lo que a formas de lanzar la visión y seleccionar ítems y valorizar ítems y asociarlos a otros ítems y valores y cuadros construidos en experiencias visuales, o artísticas, o estéticas, previas. Tal vez pesasen más, de hecho, otras modalidades de experiencias, sobre todo las compartidas entre los visitantes, incluso – y especialmente – ahí, ahí mismo, y en aquel momento exacto en que estaban delante de una obra frente a la cual podían o no detenerse, tomar un tiempo para observar, que podían querer y no poder ver bien o tanto como les gustaría, que tal vez estuviese siendo un soporte para sombras de dedos de un amigo, que serían entonces alejados – o no, las sombras recibirían nuevas sombras que otros amigos harían con las manos mientras se aproximaban a ellos.

Há mesmo questões em relação ao que aqui chamamos de obra: se o conjunto de objetos ou imagens ou elementos de alguma maneira relacionados ou passíveis de serem relacionados numa exposição, ou se cada objeto ou elemento nele mesmo. As etiquetas, placas e textos afixados nas paredes, por vezes leituras em jornais anteriores à visita, os folders, a orientação dada pelos monitores, os comentários de outros visitantes e de acompanhantes constituem em muitos casos indicação, auxílio ou referência não necessariamente consciente para o visitante efetuar um recorte da obra.

Por meio de entrevistas, da participação em grupos monitorados, das conversas que presenciamos, constatamos que há um conjunto de termos compartilhados por boa parte dos que trabalham com e nas exposições, conjunto que pode ser manipulado também, de um modo ou de outro, por alguns visitantes. De fato, é significativa a intersecção entre formas de denominar as obras expostas nos discursos, por exemplo, de monitores, artistas, pesquisadores em arte, estudantes de arte, de produção cultural, de museologia, cenógrafos, curadores, historiadores da arte, e ainda dos indivíduos que costumam ir a exposições com certa frequência ou fazer leituras também com certa frequência sobre artes plásticas e sobre a programação das exposições antes de visitá-las. Também, depoimentos dos visitantes indicam que, o que para boa parte deles costuma ser denominado como, por exemplo, tipos de arte, tipos de peça, modalidade artística, arte, trabalhos artísticos, trabalho em arte, maneira de trabalhar, forma de expressar, junto àqueles profissionais e a parcela dos visitantes, assume denominações como formas artísticas, linguagens, linguagens artísticas, especificadas em categorias como videoinstalação, escultura, filme, pintura, pintura popular, escultura-moda, instalação sonora com música tecno, desenho, desenho e música, fotografia. Embora a grande maioria dos visitantes adultos entrevistados tenha demonstrado ou afirmado ter "ouvido falar" ou "saber" o que seria, por exemplo, uma instalação, as categorias mais frequentemente utilizadas para especificarem os objetos de arte foram unidades relativas a suportes ou demarcadores físicos de peças – parede, sala, salão, corredor, vitrine, canto – ou ambiente – lugar; e modalidades de amplo emprego e tradicionalmente utilizadas como pintura, escultura, filmes, desenho, gravura, colagem, música, ou ainda equivalentes como cartazes, fantasias, roupas.

Não nos parece que existam resistências significativas de visitantes de exposições em relação às – para muitos deles - novas formas de apresentação de obras como artísticas. Há depoimentos, normalmente daqueles que têm acesso a teorizações em relação à arte, que

Existen realmente cuestiones en relación a lo que aquí llamamos de obra, si el conjunto de objetos o imágenes o elementos de alguna forma relacionados o propensos a ser relacionados en una exposición, o si cada objeto o elemento en sí mismo. Las etiquetas, placas y textos fijados en las paredes, a veces lecturas en periódicos anteriores a la visita, los trípticos, la orientación dada por los monitores, los comentarios de otros visitantes y de acompañantes, constituyen en muchos casos la indicación, auxilio o referencia no necesariamente consciente para que el visitante efectúe un recorte de la *obra*.

Por medio de entrevistas, de la participación en grupos con monitores, de las conversaciones que presenciamos, constatamos que hay un conjunto de términos compartidos por buena parte de los que trabajan con y en las exposiciones, conjunto que puede ser manipulado también, de un modo o de otro, por algunos visitantes. De hecho, es significativa la intersección entre las formas de denominar las obras expuestas en los discursos de, por ejemplo, monitores, artistas, investigadores en arte, estudiantes del arte, de producción cultural, de museología, escenógrafos, curadores, historiadores del arte, y también con cierta frecuencia sobre artes plásticas y sobre la programación de las exposiciones antes de visitarlas. También, declaraciones de los visitantes indican que, lo que para buena parte de ellos acostumbra a ser denominado como, por ejemplo, *tipos de arte, tipos de obra, modalidad artística, arte, trabajos artísticos, trabajo en arte, manera de trabajar, forma de expresar,* junto a aquellos profesionales y la parcela de los visitantes, asume denominaciones como *formas artísticas, lenguajes, lenguajes artísticas,* especificadas en categorías como *video-instalación, escultura, película, pintura, pintura popular, escultura-moda, instalación sonora con música tecno, diseño, diseño y música, fotografía.* A pesar de que la gran mayoría de los visitantes adultos entrevistados haya demostrado o afirmado haber "oído hablar" o "saber" lo que sería, por ejemplo, una *instalación*, las categorías más frecuentemente utilizadas para especificar los objetos de arte fueron unidades relativas a soportes o demarcadores físicos de obras – *pared, sala, salón, corredor, vitrina, esquina* – o ambiente – *lugar;* y modalidades de amplio empleo y tradicionalmente utilizadas como *pintura, escultura, películas, diseño, gravado, collage, música,* o hasta equivalentes como *carteles, fantasías, ropas.*

No nos parece que existan resistencias significativas de visitantes de exposiciones en relación a las – para muchos de ellos – nuevas formas de presentación de obras artísticas. Existen declaraciones, normalmente de aquellos que tienen acceso a teorías en relación al arte, que

eventualmente marcam seu incômodo frente à quantidade de "linguagens" que encontram numa mesma exposição, que os deixariam confusos. Não estamos tratando da diversidade de suportes ou "linguagens" em uma mesma exposição ou obra, mas da diversidade de recortes de obra e de unidades significativas de composição de exposições, e da dificuldade que visitantes eventualmente encontram para compreendê-las. Em alguns casos, "decifrar" / construir, por exemplo, o significado de um ambiente que não tem ainda seu recorte claro ou uma "chave" por meio da qual o visitante possa iniciar sua interpretação, pode consistir em desafio ou mesmo espécie de jogo empreendido por ele ou entre visitantes, embora noutro caso possa mesmo ser item que determina uma avaliação negativa e a própria exclusão daquela obra da categoria arte.12 Se adotamos as avaliações do público e dela partimos para analisar esses estranhamentos, há também algo de "original", de novidade em tecnologias e "enigmas", como uma visitante qualificou a excessiva quantidade e mistura de efeitos, cores, formas, sons e referentes que percebia nas obras apresentadas em uma exposição.

Tudo indica que a plasticidade da arte possa situar-se também na capacidade de boa parte dos frequentadores de exposições computar como arte aquilo que em um primeiro contato lhes parecia inusitado, e que para alguns outros permanece sendo um "desrespeito", ou um "equívoco", levando-os àquela avaliação sobre determinada obra ser ou não classificada como arte. O que parece estar em jogo para os visitantes, mais que experiências estéticas baseadas no olhar, é a fruição do próprio ambiente vinculado à exposição de arte, quando muitos dos sentidos e formas de comportamento estão especialmente entrecruzados e aguçados, e incluem, mas nem sempre os enfatizando, procedimentos que normalmente reconhecemos como estritamente vinculados ao olhar. Trata-se, assim, boa parte das vezes, de situações de liminaridade13, nas quais uma atenção especial é de fato acesa, mas que não está dirigida necessariamente, ou prioritariamente, para as obras de arte enquanto objetos a serem contemplados detidamente e exclusivamente com os olhos. E de resto, essas obras não são sempre apresentadas ou apreendidas como tais, mas como elementos de unidades maiores, que os visitantes podem ou não recortar do modo como artistas e outros profissionais vinculados à exposição pretendiam fossem recortadas.

eventualmente marcan su incómodo frente a la cantidad de "lenguajes" que encuentran en una misma exposición, que los dejaría confusos. No estamos tratando de la diversidad de soportes o "lenguajes" en una misma exposición u obra, sino de la diversidad de recortes de obra y de unidades significativas de composición de exposiciones, y de la dificultad que los visitantes eventualmente encuentran para comprenderlas. En algunos casos, "descifrar" / construir, por ejemplo, el significado de un ambiente que no tiene todavía su recorte claro o una "llave" por medio de la cual el visitante pueda iniciar su interpretación, puede consistir en un desafío o una especie de juego emprendido por él o entre visitantes, aunque en otro caso pueda ser un ítem que determina una evaluación negativa y la propia exclusión de aquella obra de la categoría arte.[12] Se adoptamos las evaluaciones del público y de ella partimos para analizar esos extrañamientos, hay también algo de "original", de novedad en tecnologías y "enigmas", como una visitante calificó la excesiva cantidad y mezcla de efectos, colores, formas, sonidos y referentes que percibía en las otras obras presentadas en una exposición.

Todo indica que la plasticidad del arte pueda estar situada también en la capacidad de que buena parte de los frecuentadores de exposiciones computen como arte aquello que en un primer contacto les parecía inusitado, y que para otros permanece siendo "irrespetuoso", o "equívoco", llevándolos a aquella evaluación sobre si determinada obra podría o no ser clasificada como arte. Lo que parece estar en juego para los visitantes, mas que experiencias estéticas basadas en la mirada, es el disfrute del propio ambiente vinculado a la exposición de arte, cuando muchos de los sentidos y formas de comportamiento están especialmente entrecruzados y aguzados, y que incluyen, pero no siempre enfatizándolos, procedimientos que normalmente reconocemos como estrictamente vinculados a la mirada. Se trata, así, buena parte de las veces, de situaciones de liminalidad[13], en las cuales una atención especial es de hecho encendida, pero que no está dirigida necesariamente, o prioritariamente, para las obras de arte mientras los objetos a ser contemplados detenidamente y exclusivamente con los ojos. Además, esas obras no son siempre presentadas o aprehendidas como tales, sino como elementos de unidades mayores, que los visitantes pueden o no recortar del modo como artistas y otros profesionales vinculados a la exposición pretendían que fuesen recortadas.

Afinal

A manobra de um visitante dirigir-se visualmente e eventualmente deter-se em uma obra, por todas as razões assinaladas, não carrega traços invariáveis importantes. Nenhuma fixidez desse procedimento pode derivar um conjunto de elementos constantes para a abordagem das experiências dos visitantes, e, assim, estabelecer alguma previsibilidade em relação a elas. Ao contrário, ainda quando se tratando da mesma obra, essa operação sempre consiste em um item, inserido em um panorama de itens bastante fugazes, dentro da composição de uma presença dos visitantes que, na maioria dos casos, estão atentos e dispostos a aprender e a se divertir. Assim, essas experiências são muito mais frutos de contextos que envolvem relações sociais pré-estabelecidas entre os visitantes e interações circunstanciais configuradas no momento da visita, que de determinantes sócio-econômicos, que, como diversos estudos já há muito demonstraram[14], demarcam as possibilidades de comportamentos e disposições de abordar as obras expostas serem atualizados.

Tomada a presença do público em exposições de arte como foco, e estabelecendo ênfase nesse recorte já na coleta de dados, podemos afirmar – ou reafirmar - que uma característica fundamental das artes plásticas, quando a consideramos como fenômeno de fato coletivo, é sua natureza especialmente circunstancial. E tratar o público da arte a partir dessa constatação – calcada no seu comportamento, no que experimenta e faz na situação de observação de obras de arte – talvez colabore para que novas concepções a seu respeito possam ser aventadas.

Referências

BOURDIEU, P. (1979) La Distinction. Critique sociale du jugement. Paris: Les Editions de Minuit.

_____ (1989) "A institucionalização da anomia". In O poder simbólico. Rio de Janeiro: Difel/Bertrand Brasil.

BOURDIEU, P. e DARBEL, A. (1969) L'amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public. Paris: Les Editions de Minuit.

DABUL, L. (2008 a) "Conversas em exposição: sentidos da arte no contato com ela". Arte & Ensaios. Nº 16.

_____ (2008 b) "Museus de grandes novidades: centros culturais e seu público". Horizontes Antropológicos. Nº 29/14.

ESQUENAZI, J-P (2006) Sociologia dos Públicos. Porto: Porto Editora.

KOPTCKE, L. S.; CAZELLI, S.; LIMA, J. M. de. (2006) "Observatório de Museus e Centros Culturais. Pesquisa Piloto Perfil-Opinião 2005". I Boletim, ano 01, agosto.

En fin

La maniobra de que un visitante se dirija visualmente y en cierto momento detenerse en una obra, por todas las razones señaladas, no carga trazos invariables importantes. Ninguna repetición de ese procedimiento puede derivar en un conjunto de elementos constantes para el abordaje de las experiencias de los visitantes, y, así, establecer alguna previsibilidad en relación a ellas. Al contrario, aun cuando se trata de la misma obra, esa operación siempre consiste en un ítem, insertado en un panorama de ítems bastante fugaces, dentro de la composición de una presencia de los visitantes que, en la mayoría de lo casos, están atentos y dispuestos a *aprender* y a *divertirse*. Así, esas experiencias son mucho más frutos de contextos que envuelven relaciones sociales preestablecidas entre los visitantes e interacciones circunstanciales configuradas en el momento de la visita, que de determinantes socioeconómicos, que, como diversos estudios ya hace mucho demostraron[14], demarcan las posibilidades de que comportamientos y disposiciones de abordar las obras expuestas sean actualizados.

Tomada la presencia del público en exposiciones de arte como foco, y estableciendo énfasis en ese recorte ya en colecta de datos, podemos afirmar – o reafirmar – que una característica fundamental de las artes plásticas, cuando la consideramos como fenómeno de hecho colectivo, es su naturaleza especialmente circunstancial. Y tratar al publico del arte a partir de esa constatación – calcada en su comportamiento, en lo que experimenta y hace en la situación de observación de obras de arte – tal vez colabore para que nuevas concepciones a su respecto puedan ser sugeridas.

Tradução: Carlos del Río González e Helena Almeida
Revisão técnica: Lígia Dabul

Referéncias

BOURDIEU, P. (1979) *La Distinction. Critique sociale du jugement*. **Paris:** Les Editions de Minuit.

_____ (1989) "A institucionalização da anomia". In *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Difel/Bertrand Brasil.

BOURDIEU, P. e DARBEL, A. (1969) *L'amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*. Paris: Les Editions de Minuit.

DABUL, L. (2008 a) "Conversas em exposição: sentidos da arte no contato com ela". *Arte & Ensaios*. Nº 16.

_____ (2008 b) "Museus de grandes novidades: centros culturais e seu público". *Horizontes Antropológicos*. Nº 29/14.

ESQUENAZI, J-P (2006) *Sociologia dos Públicos*. Porto: Porto Editora.

KOPTCKE, L. S.; CAZELLI, S.; LIMA, J. M. de. (2006) "Observatório de Museus e Centros Culturais. Pesquisa Piloto Perfil-Opinião 2005". *I Boletim*, ano 01, agosto.

PASSERON, J-C. (1991) "Prazeres e saberes do olho: confissões de um sociólogo que gosta de pintura". Tempo Social. Volume 3, números 1-2.

_____ (1994) O raciocínio sociológico: o espaço não-popperiano do raciocínio natural. Petrópolis: Vozes.

TURNER, V. (1966) "Colour classification in Ndembu ritual". In Michael Banton (ed.) Anthropological Approaches to the Study of religion. London: Tavistock.

_____ (1974) O processo ritual. Petrópolis: Vozes.

Notas

1 Parte dos dados aqui apresentados são de pesquisa apoiada pela Faperj sobre o público em exposições de arte no Rio de Janeiro. Rodrigo Sousa Barreto, Akilla Lonardelli e Regina Pacheco Soares, alunos da graduação do curso de Ciências Sociais da Universidade Federal Fluminense, participaram de momentos dessa pesquisa.

2 Ver em J-P Esquenazi (2006) análise desses limites.

3 Não fazemos neste artigo distinções entre *trabalho*, *obra*, *objetos expostos*, categorias que operam de diferentes modos nos discursos dos atores sociais envolvidos com exposições, e preferimos estes termos aos menos genéricos, como, por exemplo, *quadro*, *pintura*, *gravura*, *escultura*, *instalação*.

4 Ver em Koptcke et alii (2006) que mais de 80% das pessoas visitam exposições acompanhadas.

5 Em Dabul (2008b) apresentamos algumas dessas práticas e em Dabul (2008a) descrevo conversas em exposições.

6 Nesse artigo vamos utilizar indistintamente termos que, para a maioria dos visitantes, são intercambiáveis, como *monitores*, *arte-educadores*, *guias*, *mediadores*.

7 Presenciamos, mais de uma vez, crianças acompanharem a fala de monitores colocando-se de costas para a obra a respeito da qual ele estava falando.

8 Animados em boa medida por proposições de V. Turner (1966).

9 E há diversos estudos que apresentam essas noções, como o de P. Bourdieu (1989) sobre a pintura acadêmica praticada no século XIX na França.

10 Especialmente as propostas por P. Bourdieu (1979).

11 Trata-se da gravura *Busto da mãe de Rembrandt*, incluída na exposição *Rembrandt e a arte da gravura* (Centro Cultural Banco do Brasil Rio de Janeiro, 2003).

12 Ver, a esse respeito, Dabul (2008a).

13 A experiência liminal, central na teoria de ritual de V. Turner e na qual a estética se incluiria, tem correspondência, em primeiro lugar, com a experiência de um espaço e um tempo diferenciados do dia-a-dia.

14 Ver especialmente Bourdieu e Darbel (1969)

.PASSERON, J-C. (1991) "Prazeres e saberes do olho: confissões de um sociólogo que gosta de pintura". *Tempo Social*. Volume 3, números 1-2.

_____ (1994) *O raciocínio sociológico: o espaço não-popperiano do raciocínio natural*. Petrópolis: Vozes.

TURNER, V. (1966) "Colour classification in Ndembu ritual". In Michael Banton (ed.) *Anthropological Approaches to the Study of religion*. London: Tavistock.

_____ (1974) *O processo ritual*. Petrópolis: Vozes.

Notas

1 Parte de los datos aquí presentados son de estudio apoyado por la Faperj sobre el público en exposiciones de arte en Río de Janeiro. Rodrigo Sousa Barreto, Ákilla Lonardelli y Regina Pacheco Soares, alumnos de graduación del curso de Ciencias Sociales de la Universidad Federal Fluminense, participaron en momentos de este estudio.

2 Ver en J-P Esquenazi (2006) análisis de estos límites.

3 No haremos en este artículo distinciones entre trabajo, obra, objetos expuestos, categorías que operan de diferentes modos en los discursos de los actores sociales envueltos con exposiciones, y preferimos estos términos a los menos genéricos como, por ejemplo, cuadro, pintura, gravado, escultura, instalación.

4 Ver en Koptcke et alii (2006) que más de 80% de las personas visitan exposiciones acompañadas.

5 En Dabul (2008b) presentamos algunas de esas prácticas, y en Dabul (2008a) describimos conversaciones en exposiciones.

6 En este artículo vamos a utilizar indistintivamente términos que, para la mayoría de los visitantes, son intercambiables, como monitores, arte-educadores, guías, mediadores.

7 Presenciamos, más de una vez, que los niños acompañan el discurso de los monitores colocándose de espaldas a la obra a respecto de la cual él está hablando.

8 Animados en buena medida por proposiciones de V. Turner (1966)

9 Y hay diversos estudios que presentan esas nociones , como el de P. Bourdieu (1989) sobre la pintura académica practicada en el siglo XIX en Francia.

10 Especialmente las propuestas por P. Bourdieu (1979).

11 Se trata del gravado Busto de la madre de Rembrandt, incluida en la exposición Rembrandt e *a arte da gravura* (Centro Cultural Bando de Brasil Río de Janeiro, 2003)

12 Ver, respecto a eso, Dabul (2008a).

13 La experiencia liminal, central en la teoría de ritual de V. Turner y en la cual la estética se incluiría, tiene correspondencia, en primer lugar, con la experiencia de un espacio y un tiempo diferenciados del día a día.

14 Ver especialmente Bourdieu y Darbel (1969)

A arte do efêmero: carnavalescos e mediação cultural no Rio de Janeiro

Nilton Santos. Rio de Janeiro: Apicuri, 2009, 198 p.

*Patrícia Reinheimer**

Ainda que uma tese de doutorado não seja, em geral, marcada pela descontração e o despojamento, típicos da vivência do carnaval, *A arte do efêmero: carnavalescos e mediação cultural no Rio de Janeiro*, de Nilton Silva dos Santos, apresenta de forma leve e agradável as motivações, interesses e paixões dos carnavalescos no processo de construção de suas identidades sócio-profissionais. O livro é a publicação, sem alterações ou atualizações, de sua tese de doutoramento, defendida no Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, da UFRJ.

O pano de fundo contra o qual o autor constrói sua interpretação sobre o carnaval carioca é a metrópole, onde se encontram grupos sociais com regimes de grandeza diferenciados. Nessa interpretação, o autor trabalha com a noção de mediadores como figuras centrais na operação de transformações ou traduções entre os distintos conjuntos de valores em jogo no que ele denomina "mundo do samba carioca".

A etnografia realizada durante três anos de investigação mostra que o carnaval, como qualquer manifestação artística, é reconhecido como tal graças a uma rede complexa de cooperação entre atores sociais: os patronos, a mídia, os foliões, o público, entre outros. No carnaval das escolas de samba, entretanto, a figura do carnavalesco, transformando o enredo em linguagem visual nas fantasias e alegorias, parece hoje central para o processo de transformação da "festa popular" em "arte do efêmero".

O livro procura mostrar como, desde a década de 1960 principalmente, a categoria "carnavalesco" vai se sobressaindo como atribuição de um único indivíduo que responde cada vez menos pelo aprendizado técnico e o pertencimento à "comunidade" e cada vez mais, como criador independente que leva à escola de samba sua "assinatura". A assinatura do carnavalesco é, no carnaval das escolas de samba, lócus da particularização e da marca da expressão do

*Patrícia Reinheimer é doutora em Antropologia Social pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional da UFRJ e professora da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro.

artista. Como nas artes plásticas, faz parte dessa personalização a transgressão dos códigos e convenções, tornando inevitável o recurso à interioridade das determinações e a fuga às réplicas ou manipulação dos cânones (daí, por exemplo, o relato de Maria Augusta sobre o fato de Joãozinho Trinta inovar procurando materiais em lugares antes impensados, como o Saara). É assim que, apesar do grande número de artistas que participa da produção dos desfiles de cada escola, somente alguns são promovidos ao posto de carnavalescos, reconhecidos como artistas singulares, com assinatura própria.

Para apresentar essas transformações, o autor recorreu à trajetória de Maria Augusta Rodrigues, como uma personagem emblemática do surgimento do *carnavalesco* como um nome a zelar, um criador independente. A posição de Luiz Fernando Ribeiro do Carmo, o Laíla aparece como uma espécie de confirmação dessa tendência. Apesar de procurar transformar a interpretação dominante sobre o papel do carnavalesco na história do carnaval carioca ao incluir outros profissionais como responsáveis pela narração visual e rítmica dos enredos, Laila não abre mão da construção pública de sua individualidade como criador. Assim, ainda que haja uma disputa pela melhor forma de conceber a singularidade do carnavalesco – com ou sem a participação de uma equipe na construção do sucesso da escola de samba – é no indivíduo qualitativo que se assenta a representação dessa atividade profissional.

Como nas artes plásticas, os carnavalescos assumem uma representação na qual suas identidades sociais passam a dar ênfase a noções como sensibilidade e vocação em detrimento do aprendizado técnico. Por outro lado, Nilton Santos não se propõe a estudar as representações sobre o carnavalesco, mas sua "realidade", suas ações concretas na vida cotidiana. Assim, enquanto as artes plásticas construíram a representação sobre o artista moderno em parte através de um deslocamento temporal da relação com a dimensão econômica (a ideia de prosperidade trocada pela de posteridade), o autor mostra nesse estudo que o dinheiro, apesar de não ser o único mediador nesse processo de construção da reputação do carnavalesco, é uma dimensão importante que deve ser considerada.

Os enredos anualmente selecionados para serem plasticamente narrados nas alegorias e fantasias e musicalmente nos sambas são o eixo de uma competição que tem dado relevância aos desfiles carnavalescos das escolas de samba do Rio de Janeiro moderno, gerando conflitos e colaborações das redes de interação, anualmente refeitas. Na medida em que o carnavalesco se apresenta como um profissional, um empregado da indústria do carnaval que utiliza sua formação escolar ou prática para obter seu sustento, ele se opõe à representação vocacional dos artistas plásticos modernos. Em outras palavras, enquanto na representação do artista moderno a lógica é a de viver *para* sua arte, a "realidade" do carnavalesco é a de viver *de* sua arte.

Entretanto, o caráter fluido desse ofício oferece dificuldades. O carnavalesco, enquanto categoria sócio-profissional foge aos critérios clássicos de pertencimento a uma profissão - diplomas, rendimento, pertencimento a associações profissionais (nesse quesito, assemelhando-se ao artista moderno). Essa fluidez torna-se ainda mais instável devido à inexistência de contratos que fixem direitos e deveres, para cada um dos contratantes, de acordo com regras juridicamente estabelecidas.

Apesar do caráter fluido do ofício, o cálculo racional é parte importante do trabalho do carnavalesco, que precisa também lidar com os desafios de fazer caber o enredo no orçamento da escola; ou ainda, negociar o enredo à luz dos objetivos do patrocinador. O circuito monetário percorrido pelo dinheiro no carnaval das escolas de samba colocaria em cena traços do que o autor relaciona, por um lado, a um "tradicionalismo personalista" de outros próprios das relações impessoais do contrato, por outro. No entanto, o próprio autor oferece subsídios para relativizarmos essas noções de "modernidade" e "tradição" em relação ao uso do dinheiro, ao mostrar que o caráter de mediação do dinheiro só poder ser analisado em relação ao contexto no qual se dá sua utilização. Nesse sentido, o trabalho de Nilton Santos contribui para percebermos como a noção simmeliana de que o dinheiro amplia o círculo de relações sociais e a liberdade no desenvolvimento da individualidade não pode ser pensada sem referência a outras dimensões do mundo moderno como, por exemplo, as formas como os contratos são estabelecidos.

Para trabalhar com os carnavalescos como um grupo, o autor recorreu à imagem criada pelo fundador da antropologia moderna, Bronislaw Malinowski, apresentando a trajetória de seu encontro com o desconhecido como o início da busca pelo "carnavalesco de carne e osso". Ainda que tenha chamado atenção para o fato dessa não ser uma busca pela "pureza" de um "outro" com pouca ou nenhuma relação com o universo conhecido, o autor levou em consideração algumas dificuldades dos encontros iniciais para pensar no contato com a rede de relações da qual fazem parte os carnavalescos como o ingresso em um universo de relações e valores distintos dos seus. Quer dizer, se por um lado, ele não lidou com uma ideia pré-concebida do que seria, como agiriam e o que pensariam os carnavalescos, por outro, a realidade dos carnavalescos "de carne e osso" se apresentou de fato diferente daquela do próprio pesquisador. Somos assim convidados a participar um pouco desse processo de transformação do senso comum do pesquisador e chegamos ao final do livro com a sensação de que, se o "mundo do carnaval carioca" não é uma "realidade à parte", tem especificidades que merecem investigações como essa empreendida por Nilton Santos.

Shiraga Kazuo
(sem título), s. d.

O lugar sem o tempo

Gary Hill. Exposição no Oi Futuro,
Rio de Janeiro, de 21 de julho a 6 de setembro de 2009

*Beatriz Pimenta**

A exposição do videoartista norte-americano Gary Hill, *O lugar sem o tempo / Taking time from place,* esteve no Rio, e em janeiro de 2010 irá para o Museu da Imagem e do Som em São Paulo. As obras dessa exposição, embora apresentem semelhanças com as que ele apresentou no Centro Cultural Banco do Brasil, em 1997, parecem estabelecer um confronto mais direto com a vida contemporânea e o desenvolvimento tecnológico. Nas primeiras galerias do Oi Futuro estão duas instalações instigantes, mas que raramente conseguem prender os visitantes na sala por mais de um minuto. Certamente não são ambientes que nos levam à contemplação, como os trabalhos da exposição *O lugar do outro* no CCBB do Rio e no MAM de São Paulo, em 1997, produzidas como esta por Marcelo Dantas.

Na primeira sala está *Accordions*, 2001/2002, instalação de cinco projeções não sincronizadas gravadas em Belsunce, bairro franco-argelino em Marselha, na França. Dado que pode ser obtido na legenda da instalação antes ou depois de entrarmos na sala, sem lê-la, dificilmente saberemos do que se trata, pois a interrupção nos planos e os ruídos aparentes da edição, não nos permitem identificar referências precisas do local, muito menos o idioma falado no cotidiano das ruas. Embora o cenário escolhido tenha sido uma peculiar vizinhança de imigrantes, Hill não nos deixa penetrar nos longos planos sequências ao estilo das etnografias que nos permite desfrutar a distancia da fala, do espaço e do tempo do outro; talvez uma das suas intenções seja falar dessa impossibilidade. Porém, quem permanece mais tempo na sala percebe que se trata de tomadas contínuas, que no curso de cada uma das cinco projeções alguma pessoa em particular sempre é capturada pela câmera; mas quando o zoom vai se aproximando dela, a imagem é interrompida por sequências de preto/silencio, que roubam a cena transformando os rostos capturados em instantâneos fotográficos quase inapreensíveis; e assim que a câmera recua volta o cenário do tempo acelerado das ruas. Ao nos exigir

*Beatriz Pimenta Velloso é artista e mestre em Linguagens Visuais pela EBA-UFRJ, atualmente faz doutorado em Imagem e Cultura na EBA-UFRJ e desenvolve pesquisa sobre artistas que trabalham com vídeo.

esforço para acompanhar essas sequências, Hill nos faz pensar sobre o significado desses deslocamentos, dessas interrupções que quebram a linearidade das palavras e das imagens. Eu diria que é para nos mostrar a natureza da linguagem contemporânea: o *zapping* dos canais de têve, as navegações na Internet; embora ele deixe isso em aberto sugerindo uma volta a estrutura primordial da linguagem, uma linguagem para além do seu sentido semântico: "quando você perde as palavras é quando experimenta a verdadeira natureza da linguagem."[1]

No mesmo andar está *Wall piece*, 2000, vídeo de um canal em que um homem, vestido de calça e paletó pretos, se joga contra uma parede a cada vez em que pronuncia uma palavra em voz alta. As palavras fazem parte de um texto que está fixado no corredor que antecede a sala; cada palavra, cada luz da lâmpada estroboscópica que dispara dentro do vídeo e ao vivo na instalação, é uma pancada, principalmente quando essas luzes se apagam ou disparam ao mesmo tempo escurecendo ou saturando a imagem. Tentar captar o texto e seu sentido na instalação é uma insistência inútil como bater contra a parede. No entanto, as razões que levam a esse impasse podem ser esclarecidas quando lemos, fora da sala, o texto que as palavras constroem, são questões que Hill faz para ele mesmo ou para o espectador:

> Onde estou me sinto abandonado pelo real... A diferença existe apenas no som uma parede de som. Poderei atravessá-la? Poderei levar isso adiante? Onde está agora e onde reside? De que se alimenta? Por que fica instável? Nada se aproxima de sua velocidade Trata-se daquele orifício pelo qual tudo deve passar... Existirá um instante de reconhecimento?[3]

Aparentemente, em *O lugar do outro* está presente a mesma dicotomia de *O lugar sem tempo*: o corpo do sujeito (seja o dele próprio ou o de algum outro que o represente) e corpos de outros. Sobre a problemática entre o eu e o outro, Hill nos diz que, "quando encaramos o outro, refletimos sobre as verdadeiras ideias que temos de nós"[4]; diluindo esse dualismo coloca o estranhamento que temos entre nós e os outros, como possibilidade de estranhamento de nós mesmos.

Em 1997, na entrada do CCBB, *Inasmuch as it always already taking place*, de 1990, em uma vitrine embutida na parede um corpo aparece fragmentado em dezesseis monitores de vários tamanhos. Nunca exibido em sua totalidade, esse corpo em posição fetal pulsa ao ritmo de uma sinfonia de respirações e sons quase inaudíveis, as mudanças na imagem são mínimas, dão a lenta sensação do passar do tempo, instigam a contemplação. Em 2009, *Up against down,* na ultima galeria do Oi Futuro, expõe cinco fragmentos do corpo do artista em idade mais avançada. Na instalação, sua cabeça, seu tronco e seus membros parecem querer romper o limite das quatro paredes da sala, na qual o espectador obrigatoriamente vibra entre

sons de baixa frequência super ampliados, que na verdade foram produzidos durante a gravação das imagens, quando partes desse corpo se pressionam contra superfícies negras que as refletem parcialmente. O corpo que pulsava e sugeria contemplação aqui nos faz vibrar em uma pulsação eletrônica semelhante a dos celulares ou aparelhos de massagem, mas isso não gera uma sensação prazerosa e sim de opressão, de confinamento, sensação que também não prende o espectador dentro da sala. Desde os treze anos, quando fez *Skarterdater,* filme sobre o skate que foi indicado ao Oscar de melhor curta-metragem, Hill em suas obras reflete sobre a relação do corpo com a cultura e a tecnologia: "A tecnologia é algo contra o que eu costumo me debater, me permite encontrar limites", diz. "Rejeito o espetáculo para mostrar o néctar da ideia, sem nenhum acolchoado técnico, a seqüência nua de estímulos." [...] "Embasbacar-me deixou de ser uma opção."[5]

Antes de penetrarmos em *Tall ships*, apresentado no CCBB em 1997, atravessávamos um longo corredor escuro que nos fazia perder totalmente a noção do espaço em que estávamos, até chegarmos a uma sala iluminada apenas por projeções que eram acionadas pela nossa presença. As imagens de pessoas de diferentes origens éticas, gêneros e idades, contrastadas em preto e branco, quando projetadas nessa sala totalmente escura, pareciam surgir diretamente no espaço. Silenciosas, lentamente, essas pessoas pareciam se aproximar do espectador até chegar a um tamanho próximo ao natural, permanecendo ali até que ele se afastasse. Tudo sugeria contemplação nesses doze personagens tão diferentes entre si, que o espectador tendia a encarar um por um permanecendo bastante tempo na sala, que raramente ficava vazia. Em *Viewer*, um trabalho de 1997 que vemos em 2009, dezessete homens, possivelmente imigrantes latinos de descendência indígena, posaram individualmente para a câmera olhando para ela como se estivessem fazendo uma fotografia de identidade. Na instalação, eles são montados juntos formando um grande grupo, o espectador após percorrer o comprimento da sala sai incomodado em ver aquele grande grupo homogêneo que o encara em silêncio parecendo lhe seguir e cobrar alguma coisa. A sala já não é totalmente escura, pois não tem um corredor para isolar a luz que vem de fora, a projeção é uma luz constante que se presentifica no momento em que entramos na sala e permanece inalterável com a nossa presença. Quando lemos a legenda confirmamos a primeira impressão, pois nos é dado que se trata de trabalhadores temporários. Eles piscam, movem um pouco as pernas e os braços para descansar da posição, respiram e nada mais acontece, nem percebemos quando cada um dos vídeos entra em *looping*. *Viewer* nos leva a uma contemplação rápida nada transcendente; ao contrário de *Tall ships* (Caravelas) que a sensação de avistar o estranho é fantasmagórica, quase extraordinária.

Em *Language willing*, 2002, o poeta e compositor australiano Chris Mann recita um texto sonoro, acompanhando o seu ritmo com as mãos que giram dois discos dispostos lado a lado. O texto não tem sentido lógico ou temporal, os dedos procuram se mover sobre as flores, folhas e galhos dos padrões floridos que revestem os discos, esse movimento vez por outra muda para os discos ou muda o sentido de seus giros, trazendo junto ao tema da desconstrução do sentido, o ritmo de uma linguagem primordial. *Language willing* fica nas paredes externas da sala onde está *Viewer*, sua tagarelice inapreensível se contrapõe ao silêncio dos trabalhadores que nos encaram.

Hoje, poucos vídeos de Hill estão na Internet[5], o que encontramos no Youtube são gravações sem qualidade de visitantes das suas exposições. Após ele próprio ter lançado alguns trabalhos na rede, atualmente tem repensando essa atitude, pois instalações feitas a partir de vários canais de vídeo, como *Accordions*, *Viewer*, *Up against down,* perdem sua força quando são vistas na tela fixa de um computador. Além de perdemos a noção do espaço e a dimensão das projeções, não experimentamos efeitos que acontecem diretamente em nossas vistas, como a luz estroboscópia de *Wall piece*.

Fora a questão da arquitetura, na exposição do CCBB, o alto pé direito das salas, o amplo espaço que percorremos entre uma instalação e outra fazem uma grande diferença da exposição atual. No Oi Futuro, um espaço funcional atravessado por escadas de vidro e ferro, com corrimãos de aço que nos levam diretamente a pequenas salas com pé direito baixo; as instalações não causam o mesmo impacto. Com a ressalva de que o Oi Futuro é o único espaço no Rio de Janeiro adequado para receber e manter uma exposição de vídeo, sem precisar recorrer a empresas especializadas no ramo, o que sem duvida onera bastante qualquer produção.

Notas

1 http://www.estadao.com.br/estadaodehoje/20090720/not_imp405359,0.php

2 Where am I…I feel abandoned by the real…Difference exists only through sound…a wall of sound. Can I go through it? Can I do through with it? Where does it reside? What does it feed on? Why does it flicker? Nothing approximates its speed…This is that hole which everything must pass through…Will there be a moment of recognition?

3 http://www.estadao.com.br/estadaodehoje/20090720/not_imp405359,0.php

4 ibdem

5 Quando escrevi essa resenha Around & About estava disponível na integra no Youtube, onde também achei um pequeno trecho de *Wall piece*, dois excelentes trabalhos de apenas uma canal de vídeo. O filme *Skaterdater* que Hill fez aos treze anos sobre o skate pode ser visto no vídeo.google.com. Também estão disponíveis fotos e textos de qualidade variada sobre muitos vídeos e instalações.

Shakespeare – o gênio original

Pedro Süssekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 2008, 132p.

*Rodrigo Rangel**

Foi através de uma experiência prática como ator que a percepção do conceito, construído por Constantin Stanislavsky, de *vivenciar* um personagem, se fez presente para mim de forma plena e verdadeira. Não obstante, para que isto ocorresse, somente um texto poderoso e intenso poderia servir como ferramenta ideal na percepção deste processo, que necessariamente exige uma inter-relação entre o ator e os sentimentos do personagem interpretado. Assim, foi com as falas genialmente construídas de *Otelo*, personagem do texto homônimo de William Shakespeare, que pude experienciar e comprovar, numa montagem realizada em 1994, toda a força da poesia dramática do bardo inglês. Ou, como diria Goethe, após sua primeira leitura de Shakespeare: *"A primeira página dele que li foi uma identificação por toda a vida (...). Reconheci, senti vivamente a minha existência expandindo-se numa infinidade (...)"* (p.94).

Esta experiência como ator trouxe-me uma percepção clara da força textual da obra de Shakespeare, que consegue envolver os artistas realizadores da cena, o público, que estabelece contato com o autor através dos atores, e os leitores de sua obra. Pude comprovar empiricamente que a força de Shakespeare pode se manifestar de muitas maneiras diferentes. E é especificamente este aspecto – a força da poesia shakespeariana - que nos é revelado no instigante livro *Shakespeare – o gênio original* (Jorge Zahar Ed., 2008, 132p.).

Pedro Süssekind, seu autor, doutor em filosofia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, com especialização em literatura comparada na Universidade Livre de Berlim, e professor da Universidade Federal de Ouro Preto, aborda com imensa segurança, através de um texto envolvente e acessível, questões históricas e filosóficas importantes. Tendo como foco a recepção da obra de Shakespeare na Alemanha, o livro revela como e por que esta obra influenciou fortemente a prática e a teoria da arte a partir da segunda metade do século XVIII.

* Rodrigo Rangel é mestrando em Ciência da Arte pela UFF – Universidade Federal Fluminense. Possui bacharelado em Artes Cênicas, habilitação em Interpretação Teatral, e Licenciatura Plena, habilitação em Artes Cênicas, ambas pela UNIRIO – Universidade Federal Estadual do Rio de Janeiro. Também possui curso de aperfeiçoamento no Método Stanislavski pelo GITIS – Academia Russa de Arte Teatral, Moscou. É ator, diretor, dramaturgo e professor de teatro. rr.professor@globo.com

Partindo de fontes originais, Süssekind vai revelando ao leitor como as traduções das obras de Shakespeare para o alemão foram colocando em questão a tradição estética de base aristotélica, e seu modelo normativo, que fundamentava o Classicismo francês. Tomando a obra de Shakespeare como referência, dramaturgos e teóricos introduzem na estética alemã a noção de *gênio original.* Essa concepção, como observou Süssekind, foi considerado por Anatol Rosenfeld fundamental no deslocamento da análise estética, *da apreciação da obra para o culto do autor.* A valorização da originalidade, da criatividade e da espontaneidade na produção artística, em oposição às convenções e regras impostas pela sociedade, se afirmou e consolidou no movimento romântico que teve início no século XVIII, o *Sturm und Drang*, também chamado Pré-romantismo.

Este movimento também incentivou a polêmica discussão entre talento e técnica. Os franceses Racine e Corneille eram até então sinônimos de bom gosto e do que havia de mais correto no campo literário e teatral na sociedade francesa e na corte alemã, por serem representantes de uma rígida e impecável técnica artística. Mas, através do *talento* de Shakespeare, esses valores, essenciais para os clássicos, foram questionados.

Numa pesquisa rigorosa, o autor apresenta em sua exposição conceitos estéticos de diversos pensadores, como Lessing, Lenz, Goethe, Herder, Schiller e Kant. Süssekind vai brindando o leitor com passagens interessantes sobre críticos e artistas envolvidos nesse processo de mudança, que possibilitou o surgimento da poesia e da arte moderna. O relato que reproduzimos a seguir reconstrói de maneira significativa o contexto da época, suas particularidades históricas e culturais: "Durante o período do Sturm und Drang, Lenz e Goethe mantiveram relações cordiais, mas elas se deterioram posteriormente a ponto de tornar impossível a convivência entre ambos. A trajetória dos dois não podia ser mais divergente: enquanto o autor do famoso *Os sofrimentos do jovem Werther* foi convidado para a corte de Weimar pelo Duque Karl August, ganhou depois um título de nobreza e viveu mais de 80 anos de intensa produtividade, o arrebatado Lenz morreu pobre e louco aos 41 anos. (...) Lenz sofreu as conseqüências de tentar viver como escritor num período em que não havia mercado alemão para os bens culturais. Os autores daquela época, por mais talentosos que fossem, dependiam em grande medida de mecenas nobres, e portanto também de ligações sociais cuidadosamente cultivadas." (p. 54)

O livro vai revelando o alcance e os resultados da influência shakespeareana na Alemanha, que provocou o surgimento de uma teoria da arte oposta ao modelo clássico e, posteriormente, influenciou também os próprios autores franceses da poesia romântica, como Victor Hugo e Alfred de Vigny: "Um dos momentos mais marcantes do conflito entre clássicos e românticos na França foi a estreia da peça *Hernani*, de Victor Hugo, em 1830, dois anos depois do êxito de uma companhia inglesa que apresentara peças de Shakespeare em Paris. A peça de Victor Hugo obteve grande sucesso, apesar de contrariar os cânones da dramaturgia clássica, e o entusiasmo de seu autor por Shakespeare o levou a chamá-lo de "o maior criador depois de Deus" e a defender calorosamente, em seu "Prefácio a Cromwell", a noção de gênio como justificativa para o projeto romântico: "Em nome da verdade, todas as regras são abolidas."(p. 74)

O último capítulo, dedicado a Goethe – o "Shakespeare alemão" - destaca seu envolvimento com a obra do dramaturgo inglês. Atuando como um inteligente comentador, Pedro Süssekind apresenta as diferenças que surgem no posicionamento de Goethe desde seu primeiro ensaio sobre o autor – "Para o dia de Shakespeare", em 1771, até o texto que escreve no final de sua vida, em 1826 – "Shakespeare e o sem fim": "Pela comparação entre os dois ensaios de Goethe, o de 1771 e o de 1826, percebe-se claramente a diferença de perspectiva entre o autor apaixonadamente exaltado do Sturm und Drang e o escritor sóbrio, marcado pelos anos de correspondência com Schiller, pelo estudo dos antigos e pelo empenho em definir e exercitar os diversos gêneros poéticos" (p.92).

O livro enriquece e estende a discussão sobre a arte ao inserir observações e comentários de autores brasileiros, como João Cabral de Melo Neto, contribuindo assim para que um tema, aparentemente distanciado das questões artísticas nacionais, possa ser entendido como um movimento maior e mais amplo, que atinge a todos os que se interessam pelo desenvolvimento humano e pelo processo de transformação da arte. Enfim, trata-se de uma pesquisa que muito colabora para a compreensão da recepção da obra de Shakespeare e a construção do conceito de gênio, para estudos da história do teatro e da filosofia da arte.

Abstracts

Life of the Critique: Mario Pedrosa's Path

Organized by Glaucia Villas Boas

The Guest Editor describes the motivation and relevance of the reflections on art criticism, focusing on the trajectory and influence of Mario Pedrosa's work on the Brazilian art.

criticism, Mario Pedrosa, art, concretism

Brazilian Art Criticism: Mario Pedrosa, the 1950s and the 2000s in Debate

Sabrina Parracho Sant'Anna

This essay discusses the reception of Mario Pedrosa's work by Brazilian contemporary art critics. It attempts to understand the ways by which Pedrosa's path is being nowadays brought up to justify different projects for contemporary arts.

Mario Pedrosa, art critic, Ferreira Gullar, Marcio Doctors

Mário Pedrosa and the American Cultural Policy to Latin America

Marcelo Mari

In the United States, Mário Pedrosa retakes his activity as art critic, nine years after the publication of his essay on Käthe Kollwitz. In his new essay on Cândido Portinari, Pedrosa regains the debate about realism in Brazilian Art, facing the events that bring Brazil and the United States together in 1942.

Cândido Portinari, Mário Pedrosa, American cultural policy

The Politics of Abstraction: Painting and Criticism in Brazil and Japan in the 1950s

Pedro Erber

Taking the comments by Brazilian art critic Mário Pedrosa on Japanese postwar avant-garde art as a starting point, the article explores the political discourses of abstract painting Brazil and Japan in the 1950s. It suggests a fundamental convergence in the way artists and critics conceived the political potential of art and the relationship between art and society in these ostensibly disparate contexts of artistic practices.

art, politics, 1950s, avant-garde, constructivism, concretism, abstraction, Informel*, abstract expressionism, Brazil, Japan*

***O Escritor:* a Machine to Produce/Create Disorder**

Claudio Alexandre de Barros Teixeira

"*O escritor:* a Machine to Produce/Create Disorder" main objective is to investigate Ana Hathelry´s visual romance, written in the years between 1969 and 1972. The latter has affinity to the aesthetics of the historical avant-garde and to the tradition of the Baroque and Mannerist styles, especially labyrinths (a.k.a. visual texts) from the XVII century.

Ana Hatherly, avant-garde, Baroque

In What Tango Can Be So Good for Everything?

Marcílio de Souza Vieira

In this article we investigate the *Tango* as a new aesthetic dance. The *Tango* indicates for us a body model that transgresses the idea of linear dance, contradicting body stereotypes and the distinguished movement of straight and conventional beauty standards. The most interesting examples of this reconfiguration of the *Tango* can be found in the works of the Spanish director Carlos Saura and in the dance-theater of the German choreographer Pina Bausch.

Tango, cinema, dance-theatre

Héliogábalus

Nelson Maravalhas Junior

This essay strives to analyze and categorize an individual who wanders around a certain space in the city of Brasília and performs sui generic acts. The concept used is the Art Brut/Outsider Art, used here to the (supposedly psychotic) analyzed individual with gradations between the traditional genders of sculpture and performance.

Art Brut/Outsider Art, sculpture, performance, psychosis

Enrique Vila-Matas in Five Images

Kelvin dos Santos Falcão Klein

This essay examines the mixture of image and writing that Enrique Vila-Matas, contemporary Spanish writer, makes in his book *Historia abreviada de la literatura portátil*, in which he uses the figures of the painter Marcel Duchamp and the philosopher Walter Benjamin. This essay also problematizes issues of kinship and affiliation as tension point in the manifold fields of art.

avant-garde, mixture, iconology

Western in John Ford and Glauber Rocha: Truth and Myth of the Image

Rodrigo Cazes Costa

This article aims to study how the picture of the western genre, in the movies *The man who shot Liberty Valance* and *Deus e o diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha, can question the truth, in the enlightenment sense, teleological, that an image brings, or wants to. In order to support this investigation, the books on cinema written by Gilles Deleuze - *The Time-Image* and *The Movement-Image* – were helpful.

cinema, John Ford, Glauber Rocha

Mosaic of the Place: Participation and Collaboration in Public Art

Leila Maria Da Silva Barboza

The aim of this article is the public intervention "Mosaic of the Place", which was carried out collectively for the stairway in Oscar Pereira Street, in Charitas, Niterói. It attempts to investigate the production process of this mosaic of mosaics and its implications in the field of urbanity, as well as the spatially and socioeconomically segregation. The article proposes a reflection on the ephemeral, the perennial and the issue of authorship in the process of art making.

public art, community, urbanity

The Passage between Poetry and Visual Arts and the Contemporary Paradox

Fernando Gerheim

This essay attempts to discuss poetry and artworks, considering that the negotiation between different languages makes the liminal space between writing and image to emerge as the single moment of contemplation in signs that are, by definition, universal and reproducible.

language, materiality, contemporary art

Notes on Time and Memory in *Citizen Kane*

Odair José Moreira da Silva

The memory and the concern for the temporal exposition that sustains it are the resources that make the cinema an art of the time *par excellence*. Taking the concepts of temporal localization derived from the French semiotics - shifting out and shifting in – as premise, what is intended here is to verify how the film deals with the categories of time and memory.

temporal localization, shifting out and shifting in, memory

Knife through the Skull; Some Points of Contact of the Movies *The Birth of a Nation* (1915), by D. W. Griffith, and *Tropa de Elite* (2007), by José Padilha

Octavio Aragão

This article points the similarities and parallelisms of narrative in D. W. Griffith's *The Birth of a Nation* (1915) and José Padilha's *Tropa de Elite* (2007), discussing about the social and political aspects of the representation of the images in both films.

cinema, racism, violence, police movies, Ku Klux Klan, Tropa de Elite*, Griffith,* The Birth of a Nation

---

What is the Public?

Ana Rosas Mantecón

The work indicates for the need to complementary investigation on the audience for cultural events through the analysis of their constituency, considering their diverse roles, the pacts that are negotiated between these events and their audience in the cultural field and the implication of theses pacts on the extended social limits. The proposition is justified in the revision of conceptual displacement on the subject: the passage from the understanding of this relationship as a simple imposition or acquisition to the acknowledgement of subjects that perform negotiation, appropriation and sense construction, besides the calling in question of the exclusively communicative model and the understanding of multidimensional cultural practices.

cultural consumption, audience, cultural policies, audience, audience formation

---

Art in Observation

Lígia Dabul

By presenting ethnographic data, this essay analyses and describes ways in which the public connects with art objects displayed in museums and arts centres. It identifies three procedures in the act of observing the art pieces: *approach*, *permanence* and *sight*, and discusses pre established affirmatives of a model of study of the art public which is still based on the link *one person* / *one art piece*. It suggests an approach that takes into consideration social integration and practise.

publics, art expositions, social practises

Definition of the Problem: the Need for Art Anthropology

Alfred Gell

Translated by Paulo Henriques Britto, in this chapter of *Art and Agency: an Anthropological Theory* Alfred Gell investigates the anthropological characteristics of theories on art that demand those attributes, and presents the basis for the formulation of such a theory.

Art Anthropology, agency, anthropological theory